„Repet: opera folclorică se naşte în mediul oralităţii, de aceea se distinge printr-o constituţie complexă, etnografico-poetică, uneori autonomă, ca doina ori paremiologia. În lumea valorilor estetice, nu contează pretextul care a dat naştere operei şi nici dacă autorul este analfabet sau diplomat universitar. Contează sensibilitatea şi talentul, care determină rostirea frumoasă. E adevărat, nu multe dintre creaţiile orale au acces în sfera elevată a valorilor. Dar aşa se întâmplă şi pe terenul creaţiei culte. Timpul le judecă pe toate, impunând selecţii drastice şi într-o parte, şi în alta. Cele care rămân însă (ne referim la *capodopera folclorică*), rezistând examenului generaţiilor, trebuie întâmpinate cu toată grija şi răspunderea, pentru că fac parte din tezaurul umanităţii; chiar dacă există persoane persiflante ori neîncrezătoare în omologarea textului oral ca valoare estetică reală. Neşansa lor este că vorbesc în totală necunoştinţă de cauză."

Petru Ursache

SERIA ETNO 2

PETRU URSACHE | ETNOESTETICA

PETRU URSACHE

ETNOESTETICA

Petru Ursache

ETNOESTETICA

sau

Mic tratat de estetică a artelor oralității

Pe coperta I: *Compoziție digitală* de Ștefan Arteni
Pe coperta IV: Petru Ursache, fotografie de Antoaneta Olteanu

PETRU URSACHE

ETNOESTETICA

sau

MIC TRATAT DE ESTETICĂ A ARTELOR ORALITĂȚII

Ediție revăzută şi augmentată de autor

PETRU URSACHE. Etnolog, estetician şi istoric literar. *Professor Emeritus* al Universităţii „Al.I. Cuza", Autor al volumelor: *„Şezătoarea" în contextul folcloristicii* (1972), *Poetică folclorică* (1976), *Prolegomene la o estetică a folclorului* (1980), *Eseuri etnologice* (1986), *Titu Maiorescu. Esteticianul* (1987), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade* (1993), *Etnoestetica* (1998), *Mic tratat de estetică teologică* (1999), *Cazul Mărie. Sau despre frumos în folclor* (2001), *Sadovenizînd, sadovenizînd... Studiu estetic şi stilistic* (2005), *Înamoraţi întru moarte. ErosPoesis la Cezar Ivănescu* (2006), *Antropologia, o ştiinţă neocolonială* (2006), *Etnosofia* (2006), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, ediţia a doua, revăzută şi dezvoltată (2008), *Mic tratat de estetică teologică*, ediţia a doua (2009), *Istorie, etnocid, genocid* (2010), *Bucătăria vie. File de antropologie a alimentaţiei* (2011), *Omul din Calidor* (2012), *Mioriţa. Dosarul mitologic al unei capodopere* (2013), *Etnosofia* (2013). Îngrijitor a peste douăzeci de antologii şi ediţii critice, unele în colaborare cu Magda U.

Premiul de Excelenţă al Asociaţiei Scriitorilor Iaşi, Premiul *opera omnia* acordat de Revista „Convorbiri literare".

Capitolul I

CADRE SPIRITUALE

Etnoestetica beneficiază de mai multe categorii de instrumente teoretice, cu ajutorul cărora valorizează realitatea artelor ca sistem de forme finite şi fenomenele conexe: invenţie, circulaţie, receptare, valorizare. Diversitatea categorială la care facem referinţă, mult mai pronunţată decât în domeniul cult şi savant, se justifică prin statutul special şi paradoxal al acestui tip de creaţie; pe de o parte, ia naştere şi evoluează în condiţiile oralităţii şi ale prealfabetismului, ceea ce îi limitează forţa de penetrare în sferele largi ale culturii; pe de alta, nu diferă substanţial de orice fenomen de imaginaţie, indiferent de calitatea ori de nivelul sursei producătoare, fapt ce-i deschide perspectivele infinite ale universalităţii. De aceea îşi asumă dreptul de a construi, pe teren propriu, categorii axiologice proprii, de valorizare şi auto-valorizare, care să-i dezvăluie individualitatea, chipul original. Există riscul ca literatura folclorică (orală, populară) să se izoleze, până acolo încât să devină un capitol nesemnificativ al culturii, cu destinaţia – arhiva istoriei. Se întâmplă, însă, numai dacă tradiţia cultivă teme şi imagini de interes local, prin care se identifică modul de viaţă domestic al unei comunităţi rurale precis delimitate. Aşa a fost în ţările dezvoltate ale Vestului european. O dată cu trecerea de la stilul de viaţă rural la cel urban (ceea ce s-a petrecut cu evidenţă începând cu secolul al XIX-lea), formele tradiţionale de gândire au ieşit total din circulaţie. La 1900,

folclorul devenise o curiozitate. Savanţii îl redescopereau pentru îndeletnicirile lor de bibliotecă. În Anglia (şcoala antropologică a lui Taylor şi Andrew Lang), era considerat un fenomen arhaic de „supravieţuire" inexplicabilă, asemenea vietăţilor antediluviene pe care speologii le-au descoperit, în deceniile secolului nostru, în peşteri. În cel mai bun caz, folclorul a devenit materie documentară pentru uzul istoricilor şi al antropologilor, pierzându-şi total şansa de a se bucura de contemplaţie estetică. Cine şi-ar propune, astăzi, să păstreze în memorie, pentru propria delectare ori a grupului din care face parte, o baladă voinicească, un bocet sau un descântec de izdat? Până şi nomenclatura multora a intrat în uitare.

Tradiţia are capacitatea de a elabora şi texte de autentică valoare, care depăşesc interesul decorativ sau strict utilitar şi caduc. Ele izvorăsc din sensibilitatea şi fantezia unor personalităţi geniale, generoase şi contemplative, care reuşesc să evadeze din consensul disciplinar de grup, afirmându-se curajos şi liber. Ilustrativă, în această privinţă, este *Mioriţa*. Poema, de structură lirico-epică, s-a răspândit pe tot cuprinsul ţării într-un număr de peste o mie de variante, care pot fi împărţite în două grupe distincte: pe de o parte, imensa majoritate formată din fragmente cu titulaturi specifice, „judecata ciobanilor", „oaia năzdrăvană", „testamentul păstorului". Fragmentele circulă independent sub formă de colind ori de „baladă", izolate sau combinate şi evocă aspecte ale vieţii oieritului, astăzi puţin cunoscute. Nu prezintă decât interes etnografic şi, cel mult, consemnează câteva date ce ţin de mitologia morţii (testamentul, alegoria moartea-nuntă). A doua grupă de variante cuprinde un număr restrâns de texte, cam zece la mia semnalată, culese de prin Moldova şi Transilvania. În fruntea lor se află varianta Alecsandri. A fost de ajuns un singur individ înzestrat deosebit, un *aristos*, cum spune Duiliu Zamfirescu, pentru a da alt sens întregului corpus de texte. Fiecare fragment, amorf în izolare, se integrează într-o

construcţie perfectă, pentru a adăposti un ideal de umanitate. Aşa s-a născut *capodopera folclorică*. Nu ocupaţiile mărunte ale unui grup etnic (fie ele oricât de utile şi concrete) interesează, cât modul în care, prin acea colectivitate, se recunoaşte umanitatea însăşi, în tot ce are mai caracteristic.

Observaţii asemănătoare se pot face şi în legătură cu *Meşterul Manole*. În multe locuri de pe glob, a fost pusă în scenă superstiţia păgână despre jertfa sângeroasă a întemeierii. Cu decenii în urmă, grecii nu încetau să ne spună că am fi împrumutat balada de la ei; la fel pretindeau şi bulgarii. Primii se lăudau cu un text de câteva versuri, limitat la o simplă descriere etnografică, fără nicio intenţie emoţională sau estetică; ceilalţi invocau o variantă greoaie şi confuză. De la D. Caracostea şi Mircea Eliade atenţia s-a abătut asupra fenomenelor de natură spirituală şi estetică privind îndeosebi cele două capodopere carpatice, *Mioriţa* şi *Meşterul Manole.*

Iată de ce *estetica folclorului*, atâta timp cât îi recunoaştem dreptul la existenţă ca disciplină complet utilată (domeniu, instrumente de valorizare, procedee de invenţie, modalităţi de distribuire a informaţiei etc.), se vede nevoită, în scopul autocunoaşterii, să apeleze atât la categoriile proprii (*ritual*, *obicei*, *prilej*, pentru încadrarea etnografică; *doină*, *colindă*, *descântec, proverb* etc., pentru sistematizarea morfologică), cât şi la altele, împrumutate de la discipline înrudite. Domeniul ei de bază, *opera literară făurită în oralitate*, depăşeşte cadrul documentar şi descriptiv, cum s-a văzut citând *Mioriţa* şi *Meşterul Manole*. Exemplele s-ar putea înmulţi cu fiecare gen şi specie în parte, deschizându-se spre împărăţia esteticului. Repet: opera folclorică se naşte în mediul oralităţii, de aceea se distinge printr-o constituţie complexă, etnografico-poetică, uneori autonomă, ca doina ori paremiologia. În lumea valorilor estetice, nu contează pretextul care a dat naştere operei şi nici dacă autorul este analfabet sau diplomat universitar. Contează sensibilitatea şi talentul, care determină

rostirea frumoasă. E adevărat, nu multe dintre creaţiile orale au acces în sfera elevată a valorilor. Dar aşa se întâmplă şi pe terenul creaţiei culte. Timpul le judecă pe toate, impunând selecţii drastice şi într-o parte, şi în alta. Cele care rămân însă (ne referim la *capodopera folclorică*), rezistând examenului generaţiilor, trebuie întâmpinate cu toată grija şi răspunderea, pentru că fac parte din tezaurul umanităţii; chiar dacă există persoane persiflante ori neîncrezătoare în omologarea textului oral ca valoare estetică reală. Neşansa lor este că vorbesc în totală necunoştinţă de cauză.

Cum *etnoestetica* se raportează la *estetica generală* ca de la parte la întreg, e normal să suporte consecinţele ce decurg de aici. Ca şi *estetica generală*, prima se poate revendica de la tripticul axiologic fundamental, de la Adevăr, Bine, Frumos, cadrul teoretic al oricărei fenomenologii a artei. Aceste categorii constituie, totodată, suportul speculativ pentru trei discipline strâns unite, aflate în intimitate încă de la vechii greci: *Filozofia* (domeniul Adevărului), *Morala* (domeniul Binelui) şi *Estetica* (domeniul Frumosului). Întrucât mentalitatea tradiţională şi toate comportamentele arhaice izvorăsc din *Religie* şi se menţin în orizontul ei până la destructurarea vieţii rurale, trebuie s-o includem între cadrele axiologice care au determinat specificul existenţei săteşti. Şi tradiţia a operat, în construcţiile sale teoretico-imagistice, cu conceptele de *adevăr*, *bine*, *frumos*, *adevăr de credinţă*. Ea a acţionat pe cont propriu, ca fiind preexistentă culturii savante. Dacă raportăm, totuşi, cele patru concepte la aceasta din urmă, o facem pentru a stabili o instanţă de control şi a evidenţia notele distincte. Aşa s-ar putea degaja din conglomeratul tradiţiei o serie de ştiinţe independente, ca *filozofia populară*, *morala*, *estetica* şi *religia „populară”*. Cea din urmă a fost intens solicitată de Mircea Eliade, pentru a fi inclusă într-o istorie „totală” a religiilor.

A. Filozofia populară (Etnosofia)

Există două categorii de documente pentru reconstituirea unei *filozofii populare*: una o formează *textele poetice* de orice fel, la care se alătură întinsa şi diversificata lume a obiceiurilor. Cum spune Eliade, acestea pledează în favoarea adevărului şi pot s-o facă întrucât sunt *esenţiale*, cu alte cuvinte, experimentează în manieră ludică şi completă aspectele cele mai semnificative din existenţa omului. Să ascultăm şi opinia unui filozof de profesie: „Limbajul categorial interferează cu limbajul artistic: metafora propune sinteze insolite, iluminând «obiectul» ce se lasă revelat, în egală măsură, de categoria şi figura stilistică. Filozoful nu poate ocoli «instrumentarul» bogat al poeziei, tocmai pentru că e nevoit să comunice, odată cu nucleul categorial, şi miezul de foc al trăirii insolite ce-l subtinde. Categoria nu poate fi desprinsă de trăirea revelatoare, aşa după cum nici trăirea revelatoare nu poate ascunde *categoria* (sau principiul unic) ce irumpe din universu-i iluminat”[1]. Şi, mai departe: „Cele două modalităţi ale discursului (logic şi poetic) nu se exclud, chiar dacă se situează pe «piscuri» aparent îndepărtate. Dimpotrivă, *interferează* şi *se presupun* reciproc. Logicul durează traseul fundamental al unei mişcări desfăşurate, în orizontul transcendental al Fiinţei, poeticul sugerează, descrie şi comunică insolita lume. Cum am putea separa faţetele *complementare* ale acestui discurs mixt (sau complementar) fără a leza esenţa discursului, meditaţiei şi trăirii filozofice?” [2] Vechea distincţie între logica inimii şi logica minţii pare să nu mai fie de actualitate în ce priveşte credibilitatea întemeierii cunoaşterii.

Aproape fiecare categorie „folclorică” (*mit*, *legendă*, *basm*, *cântec de natură*, *de dragoste* sau *funerar*) s-a specializat în

[1] Corneliu Mircea, *Discurs despre fiinţă*. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 145

[2] Corneliu Mircea, Idem, p. 147

furnizarea de informaţie menită să dezvolte cunoaşterea mediului socio-cosmic. Partea ştiinţifică a problemei priveşte calitatea acestei cunoaşteri, gradul ei de credibilitate. O cercetare pozitivistă ar putea pune oricând la îndoială veritatea ei. Există, însă, mai multe modalităţi de a răspunde la această problemă. Mai întâi, literatura tradiţională, în compartimentele ei etiologice, construieşte explicaţii vizând morfologia cosmosului. Indiferent de caracterul lor fabulos, gândirea se află în mişcare, în căutare. În al doilea rând, ştiinţa modernă a recunoscut în tradiţie experimentarea unor preştiinţe de la care s-au tras foloase. Nivelul diferă de la una la alta, de la preştiinţă la ştiinţă, însă nu aceasta ni se pare esenţa problemei, ci faptul că prima a transmis celeilalte disciplina gândirii, obişnuinţa de a acţiona sistematic. Şi ştiinţa modernă va fi depăşită în viitor de mersul ascendent al cunoaşterii: va lua locul preştiinţei. Dar îşi va păstra prestigiul de modelatoare a gândirii şi de depozitară a informaţiei. În sfârşit, textele poetice tradiţionale, îndeosebi mitul şi legenda, cele mai filozofice, operează cu *concepte-imagini*. Spre exemplu, arborele cosmic este un *concept-imagine*. El fixează un punct în spaţiu, menit să unească pământul cu cerul. Nu numai înţelesul mitologic interesează aici, de *axis mundi*, ci şi intenţia de creare de simetrii cosmice şi de situare în existent. Omul mitologic s-a modelat pe sine ca fiinţă după chipul şi asemănarea arborelui cosmic, adică a înţeles raţiunea de a fi, prin a căuta un punct de situare, în raport cu sine şi în raport cu ceilalţi. El îşi construieşte astfel un spaţiu armonios în interioritatea sa morală, ca o premisă a destinului său cosmic. Şi nu o face spontan, la întâmplare, ci cu judecată. Dovadă sentinţa care conştientizează efortul de armonizare: „Ceea ce începe bine sfârşeşte frumos.”. De la Bun până la Frumos distanţa e minmă. Binele este chiar „cauza” frumosului, spune Dionisie Pseudo-Areopagitul.

Altă categorie de documente etnologice pentru o *filozofie populară* (etnosofie) o reprezintă *literatura paremiologică*. Ea

cuprinde trei serii de microtexte, pe care folcloriştii le confundă: *proverbe*, *zicători*, *sentinţe*. Toate sunt forme de gândire obiectivată, însă primele două se bazează pe judecăţi poetice specifice. Zicătoarea, spre exemplu, este fie o comparaţie („A vorbi ca nuca în perete", cu varianta „Se prinde ca nuca în perete"), fie o metonimie („A căuta pete în soare"). Metonimia este o judecată incompletă sau o acţiune în curs de desfăşurare. Cele mai multe zicători sunt „acţiuni": „a despica firu-n patru", „a fluiera în biserică", „a da sfoară-n ţară", „a da din colţ în colţ", „a pune de mămăligă". Jacques Lacan situează metonimia printre mecanismele de *deplasare* ale psihicului: conştientul trimite spre inconştient o amintire nedorită, pentru a fi mascată şi uitată (refulare). Aceasta încă nu a ajuns la destinaţie, adică nu şi-a găsit un punct fix, unde să se transforme în nevroză. Proverbul are la bază o judecată încheiată, o metonimie realizată şi se instaurează în substantiv: „Deal cu deal se întâlneşte, d-apoi om cu om". Procesul abisal care îi dă naştere se numeşte *condensare*. O *deplasare* nu înseamnă mutaţie în spaţiu, în limbaj psihanalitic, ci un parcurs semantic. Metonimia cunoaşte un singur parcurs: metafora concentrează o serie întreagă de deplasări şi contorsiuni, care maschează cu subtilitate realitatea deranjantă. *Sentinţa* este o judecată logică, având filiaţie directă cu maxima, raţionamentul ori cu silogismul din gândirea savantă. O sentinţă de felul: „Cel ce-şi ascunde adevărul său, ca cel ce-şi îngroapă aurul şi argintul său" nu implică doar sensuri poetice cu valoare metaforică sau metonimică. Sentinţa decretează o stare de fapt, care nu poate fi pusă la îndoială.

Repertoriul acestor formule de gândire este foarte bogat. Dacă ar fi extrase din amalgamul paremiologic, unde sunt incluse nejustificat, ar ieşi mai bine în evidenţă elementele de suport teoretic ale *filozofiei populare*. Toate cele trei componente ale tripticului axiologic fundamental pot fi ilustrate cu numeroase sentinţe, adecvate la obiect: „Adevărul umblă cu

capul spart" se află în fruntea unei serii de judecăţi care teoretizează Adevărul. De asemenea: „Nu în mult stă bunul, ci în bun stă multul", pentru Bine; şi: „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", pentru Frumos. Dacă tradiţia nu a elaborat sisteme filozofice ample şi impunătoare, nici nu i-a lipsit capacitatea de a supune judecăţii propriile acte, pentru a le înscrie în conştiinţă şi a stimula funcţia gândirii.

Asemenea filozofiei savante, de sistem, tradiţia îşi situează kantian informaţia dobândită pe calea exerciţiului intelectual şi a experienţei practice, în ordinea *timpului*, a *spaţiului* şi a *cauzalităţii*. Fiecare dintre aceste categorii apriorice şi sistematice are un corespondent omologabil pe terenul filozofiei raţionale, dar şi un altul, care atestă aderenţa sa prioritară la oralitate. De aici avantajul unui dublu control asupra actelor săvârşite şi posibilitatea separării experienţelor *esenţiale* (ne referim la tradiţie), care caracterizează umanitatea în ansamblul ei, de altele minore şi efemere, avându-şi plasamentul justificat, totuşi, în ansamblul existenţei.

Timpul, de pildă, dezvăluie trei note comune, atât pentru cultura rurală, cât şi pentru cea alfabetă, de tip urban: *un început*, *o durată* şi *tridimensionarea* trecut – prezent – viitor. La modul practic, acestea se comportă diferit într-o parte şi în alta. Filozofia nu poate stabili momentul când timpul devine durată şi istorie. În schimb, ştiinţa modernă are în vedere un parcurs îndelungat, care se desfăşoară în ere şi în trepte biologice, de la formarea pământului la apariţia vieţii şi apoi a noosferei (Pierre Teilhard de Chardin, *Fenomenul uman*). Eminescu scrie, la rândul său: „Dar deodată-un punct se mişcă... cel dintâi şi singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine tatăl.../ Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii.../ E stăpânul fără margini peste marginile lumii". Se anunţă o poziţie care ar putea fi revendicată de ambele părţi. „Punctu-acela de mişcare" reprezintă clipa intrării timpului în durată; identificăm, în versurile lui Eminescu, o prelucrare a unor tradiţii

mitologice şi cosmogonice. Filosofia susţine şi ea, sub titlu de ipoteză, varianta „punctului de mişcare”. Tradiţia o dă ca sigură, pentru că orice eveniment petrecut în primordialitate şi pus pe seama unei puteri divine este *adevărat*. Timpul născut evenimenţial, printr-un impuls suprafiresc, nu este istoric, ci mitologic, de aceea şi *durata* lui are o curgere care îi permite să integreze existenţa într-o manieră specifică. *Timpul istoric*, în accepţiune categorială, este matematic; nu are nici o nuanţă emoţională, iar întâmplările se înscriu, pe traiectoria lui, în ordine strict succesivă şi la dimensiunile lor reale.

Timpul mitologic este afectiv şi imaginar. El înscrie, pe traiectoria sa, evenimente sufleteşti care amintesc faptele, sacrificiile şi minunile unor divinităţi care au decis asupra configurării actuale a omului, ca fiinţă creaturată. De aceea curgerea *duratei* nu este liniară, ci rotitoare. Fiecare *durată* se reface periodic, de la an la an, cu punerea în scenă a începutului genezic. Divinităţile binefăcătoare, pomenite în traiect şi în calendar, revin iarăşi şi iarăşi în memorie şi sunt venerate prin ritualuri fastuoase.

Şi *tridimensionalitatea* trecut – prezent – viitor a cunoscut o tratare specială. În principiu, toate cele trei repere temporale funcţionează cu înţelesurile lor obişnuite. Dar, oricând, trecutul poate redeveni prezent în tradiţie; mai precis, în toate zilele însemnate din calendar. Creştinismul şi-a făcut un titlu de glorie din a reactualiza în fiecare duminică învierea Mântuitorului, care, potrivit timpului reversibil şi rotitor, se serbează o singură dată pe an, în vreme ce evenimentul depozitat în memoria istoriei a avut loc la începutul erei, cu două mii de ani în urmă. Evenimentul în sine se îndepărtează şi se înstrăinează. Timpul sacru al sărbătorilor pune ordine şi în amintirile fiecărui membru al colectivităţii, având aceeaşi educaţie religioasă. Asupra cronologiei trecut – prezent – viitor predomină memoria mitică şi afectivă: dacă individul evocă o întâmplare de familie, sărbătorile constituie puncte de reper; tot ele

încadrează calendarul mitic agro-păstoresc. Ziua izbucnirii primului război mondial, menționată într-un cântec de ostășie, trebuie considerată o excepție. Sărbătorescul și timpul sacru dau sens vieții satului tradițional și nu cel profan, pus în schemă numerică, nesemnificativ și steril. De aceea sămănătoriștii nu au greșit, în principiu, când au evocat sărbătorescul ca imagine mitică a satului românesc. Lucian Blaga avea încă o dată dreptate: „Eu știu/ că veșnicia s-a născut la sat ".

Timpul se mai împarte în *sacru și profan*. Este o distincție care are la bază *dualismul moral* bine-rău. Omul își duce existența în *spațiul sacralizat*, adică purificat de forțe obscure și malefice, prin ritualuri de convertire în bine."Casa omului arhaic nu era o *mașină de locuit*, ci, ca tot ce imagina și făcea el, un punct de intersecție între mai multe niveluri cosmice. Adăpostindu-se într-o casă, omul arhaic nu se izola în Cosmos, ci dimpotrivă, venea să locuiască chiar în centrul lui"[1]. Fântâna și grajdul erau sfințite, stâna din munte la fel. Astfel, spațiul era construit ritualic, în spiritul sacrului și al sărbătorescului, bucată cu bucată. Devenit familial, *acest* spațiu sacralizat era idealizat în poezie și identificat cu peisajul paradisiac: „Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai" (în cântecul păstoresc) sau: „Sus la Poarta Raiului" (în colindele „de stea"). Dincolo de „hotar" se întinde necunoscutul, adică un spațiu în care omul din *acest sat* nu s-a manifestat încă religios. Ca urmare, se presupune că este sub stăpânirea spiritelor rele. De aceea locul „străin" se află sub tabu. Tradiția nu și-a propus să inventeze formule paremiologice ori sentințe, pentru a-l supune măcar unei cunoașteri superficiale: răul trebuie eliminat și atâta tot. Puține sunt formulele expeditive de tip tabuizant („A se duce unde a bubuit întâi"; „Unde Dumnezeu nu se pomenește", „Unde topor nu taie", „Unde cocoș nu cântă", „Unde a înțărcat dracul

[1] Mircea Eliade, *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Prefață de Petru Ursache. Editura Junimea, Iași, 1992, p. 123

copiii") sau cu intenţie ironică („Unde a dus mutul iapa,/ surdul roata/ şi călugărul baba").

Cauza are două înţelesuri, unul religios şi altul pragmatic. Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor. El a făcut spaţiul şi timpul şi nimic nu se întâmplă fără voinţa sa. În tradiţia românească, există o legendă cosmogonică, independentă de Cartea Facerii din Vechiul Testament, în care se narează că Fârtatele şi Nefârtatele au făcut împreună pământul şi l-au întins pe ape; ni se dezvăluie, în termeni mitici, *cauza* (întemeierea) timpului şi intrarea în durată. Versetul „Să se facă lumină!" întemeiază şi el timpul. Rostirea provoacă prima tăietură, adică intrarea în timpul sacru, care, la rândul ei, cunoaşte un proces de istoriere treptată. Înţelesul pragmatic este ilustrat de trei tipuri de sentinţe şi proverbe. Una dintre aceste formule paremiologice circulă în toate teritoriile de limbă română, fiind şi cea mai adecvată la obiect: „Până nu faci foc, fum nu iese". Este un proverb, şi are semnificaţie morală, în sensul că vorba bună sau rea, care circulă în legătură cu o problemă anume, îşi are punctul de pornire în comportare. Dacă nu ar fi fapta, nu s-ar pune în mişcare nici vorba. În limbaj juridic, ar echivala cu prezumţia de nevinovăţie. În aceeaşi serie, mai pot fi citate câteva formule mai puţin explicite: „Cum e fapta şi plata", „Cum aşterni aşa dormi", „Cum e marfa şi muşteriul", „După sac şi petec", „Cum e turcul şi pistolul". Alt tip paremiologic decretează experienţa drept sursă ideală pentru cunoaştere: „Tot păţitu-i priceput", cu varianta: „Mai multe ştie Stan Păţitul decât toţi cărturarii" sau: „Anii ştiu mai mult decât cărţile". Tradiţia n-a aderat în totalitate la ideea de suprasolicitare a experienţei. Trebuie să se ştie că, în interiorul ei, au existat curente de opinie. Dovadă, sentinţa „Şcoala face omul-om şi altoiul pomul-pom", ca şi faptul că, în snoave, Stan Păţitul apare ca personaj comic. În sfârşit, „Din cele mici se cunosc cele mari" ne sugerează o direcţie în progresie a efectelor. Numai o gândire cauzală, familiarizată cu dialectica

subtilă a ideilor, sesizează că „marele", în circumstanţe anume, devine din „mic". Stan Păţitul se limitează la actul mecanic, repetat fără alt folos; sentinţa „Din cele mici se cunosc cele mari" transformă experienţa dobândită în judecată.

Fondul paremiologic românesc este atât de bogat şi de variat, încât ar putea asigura material de calitate pentru reconstituirea mai multor discipline filozofice şi umaniste. Deja unele au fost elaborate: *Filozofia* (Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare româneşti*), *Lingvistica* (*Sociologia limbii*, Traian Herseni), *Estetica* (*Prolegomene la o estetică a folclorului*, Petru Ursache; *Prolegomene la o estetică a artei populare*, Tancred Bănăţeanu; *Repere estetice în satul românesc*, Grigore Smeu). Este adevărat, cu excepţia lui C. Noica, nu totdeauna s-a apelat la izvorul de care vorbim. Un număr însemnat de formule paremiologice teoretizează *adevărul*, concept de bază în gândirea populară. Cea mai interesantă dintre ele (şi care ar merita o discuţie mai largă) ni se pare „Adevărul umblă cu capul spart". Este o sentinţă ce foloseşte alegoria, în mod excepţional, pentru mai multă plasticitate şi dramatizare a rostirii. Ea nu apare numai în această formulare, ci şi în diverse alte variante, bine cunoscute, ceea ce dovedeşte, din nou, un viguros curent de opinie în interiorul tradiţiei, pe această temă. Din dicţionarul utilizat pentru discuţia de faţă, *Apa trece, pietrele rămân*[1], cea mai bună lucrare în domeniu, selectivă şi sistematică, reţinem câteva exemple: „A vorbit adevărat/ Ş-a venit cu capul spart", „Cine spune dreptul loc nu-şi mai găseşte", „Spune adevărul că ţi se sparge capul", „Cine cutează să spună adevărul/ Poate lesne umbla bătut ca mărul" etc. Adevărul este întâmpinat cu agresivitate, fapt rezultat din toate sentinţele citate, ceea ce relevă o opinie generalizată. În situaţia dată, se fac posibile trei nivele de lectură: 1. Colectivitatea refuză în totalitate să

[1] *Apa trece, pietrele rămân*. Ediţie îngrijită, prefaţă, glosar şi indice de George Muntean. Editura pentru Literatură, 1996, 446 p.

recunoască existența adevărului și reacționează cu violență: dacă am decupa acest înțeles, s-ar crede că oamenii se află în stare de barbarie; 2. Adevărul este o utopie. Niciun om cu mintea întreagă nu poate crede în existența lui. Doar „Copiii, nebunii și omul beat spun adevărul" sau „Gura nebunului adevăr grăiește". Sunt persoane care citează sentința „Adevărul umblă cu capul spart" ca stare de fapt și de neclintit; 3. Lipsa adevărului favorizează minciuna; cu alte cuvinte, în acea colectivitate, fie adversară înverșunată (punctul 1), fie neîncrezătoare în adevăr (punctul 2), domnește minciuna, ceea ce presupune iarăși barbarie. Toate aceste variante de lectură sunt false, rezultate dintr-o receptare superficială, fără legătură cu înțelesurile de fond ale grupului amintit de sentințe. Ele trebuie respinse, întrucât provoacă efecte sociale negative pentru sănătatea morală a individului. De fapt, chiar din interiorul tradiției s-a replicat cu ajutorul unui alt grup de sentințe, menite să recupereze și să impună conceptul de adevăr. Una dintre ele a fost deja citată: „Cel ce-și ascunde adevărul său, ca cel ce-și îngroapă aurul și argintul său". Sau: „Cine a mințit o dată nu se mai crede nici când spune adevărul". Ca să ne dăm seama de funcția normativă a acestor sentințe trebuie să ne imaginăm *tradiția în acțiune*. Omul nu le receptează la modul pasiv, asemenea nouă, cei nevoiți să apelăm la izvoare livrești. El participă la viața sentinței ca la un joc de replici. Să nu rămânem cu impresia că, dacă cineva spune, într-o împrejurare dată: „Adevărul umblă cu capul spart", nu i se răspunde pe loc: „Numai vremea arată adevărul în adevăr, dar cam zăbovește". Sau: „Și minciuna e vorbă, dar vremea descoperă adevărul", „Vremea pe prieten, ca focul pe aur, în adevăr l-arată". Rolul integrator al timpului, despre care am vorbit, își găsește ilustrarea perfectă în aceste ultime sentințe. Adevărul nu există în izolare; el s-a corelat cu vremea, fixându-și o anume serie de oportunități, de aceea nu trebuie invocat zgomotos și la întâmplare. Acel imaginat schimb de replici este

şi el reglementat social, tot printr-o esenţă adecvată, ceea ce înseamnă că lupta pentru adevăr a fost înţeleasă, în tradiţie, ca o necesitate: „Din vorbă în vorbă iese adevărul”. Vorbirea instituţionalizată are un rost instaurator, încă insuficient studiat. Din acest punct de vedere, se poate spune chiar că paremiologia a prefigurat unele teze moderne ale filozofiei limbajului: „Limba când grăieşte, adevărul grăieşte”; „Gura omului sparge cetăţi”; „A vorbi cuiva să-i trosnească fălcile”; „Unii vorbesc ce ştiu şi alţii ştiu ce vorbesc”; „De multe ori ai gură şi n-ai limbă”; „Vorbele sunt femei, faptele sunt bărbaţi”. Sau, în acest sens negativ: „A scoate vorbe din traistă”; „Cu vorba asta şi cu cinci bani bei rachiu”; „Vorbeşte tocmai ca orbul cu ochelari” etc.

Sentinţa „Adevărul umblă cu capul spart” mai suscită trei observaţii de fond, pe care le facem, pe scurt, în încheierea acestui capitol:

1. Tradiţia are o atitudine elitistă în privinţa adevărului: nu oricine este chemat să se exprime în legătură cu el; nu prostul, ci deşteptul, nu Stan Păţitul, ci omul care ştie să gândească şi *cum* să gândească. Adevărul nu iese la iveală prin plebiscit. Este suficient ca unul singur dintr-o mulţime să-l ilustreze, riscând prin vorbă şi faptă, ca să fie recuperat în folosul întregii colectivităţi. Sentinţa „Adevărul umblă cu capul spart” nu are un sens deconcertant, cum pare, ci stimulativ. Nu recunoaşterea adevărului este importantă îndeosebi, ci bătălia pentru menţinerea lui şi curajul de a-l arăta mulţimii. Ce-ar fi dacă o colectivitate ar ajunge la un consens şi ar decreta în unanimitate „acesta este adevărul”? N-ar mai umbla „cu capul spart”, întrucât ar înceta să intereseze ori să existe, iar oamenii ar pierde calitatea de fiinţe gânditoare. Rămânând avertismentul din sentinţă („umblă cu capul spart”), conştiinţa se menţine în alertă, stimulând bătălia pentru adevăr, care nu trebuie să slăbească niciodată.

2. Adevărul are doi adversari: *minciuna* şi *prostul*. Tradiţia a procedat în conformitate cu logica formală, operând cu antinomii. Există mai multe tipuri de sentinţe şi formule paremiologice în această privinţă. Unul pune în relaţie directă adevărul cu minciuna: „Minciuna umblă în lume, iar dreptatea (adevărul) stă la un loc". Adevărul este statornic şi sigur de sine, pe când minciuna se află în permanentă precaritate. Altul, în continuarea primului, persiflează minciuna, o plasează în domeniul comicului: „Minciuna are picioare scurte" sau „Mincinosul, când spune adevărul, se îmbolnăveşte". În sfârşit, minciunii i se acordă credit pentru rezolvarea unor situaţii de moment, considerându-se că, deocamdată, opţiunea pentru adevăr n-ar fi oportună: „O minciună bine ticluită plăteşte mai mult decât adevărul".

3. Prostul se întâlneşte cu minciuna, în paremiologie, pe linia moralei negative. Individul este mincinos şi pentru că nu poate să înţeleagă. De aceea, tradiţia îl sancţionează drastic: „Prostul este ca orbul când dă de perete"; „Pe prost nu-l poţi aduce la adevăr". Asemenea *proverbe* sunt adevărate *judecăţi logice*.

În acelaşi mod ar putea fi tratate şi alte formule paremiologice, pe tema fiinţei, a destinului, a cunoaşterii. Paremiologia, la care adăugăm şi sentinţele, reprezintă un teren rareori supus unei cercetări sistematice. În afară de *Rostirea filozofică românească*, se mai pot cita un eseu al lui Lucian Blaga (*Despre proverbe*), studiul lui Cezar Tabarcea (*Poetica proverbului*), o carte de interes lingvistic şi mai puţin etnologic, ca *Structura proverbelor româneşti* de Constantin Negreanu; apoi antologia amintită (*Apa trece, pietrele rămân*, cu respectivul studiu introductiv) şi câteva articole de Pavel Ruxăndoiu. Ca aspect metodologic, să reţinem, deocamdată, că proverbul nu trebuie abordat în sine, izolat de alte formule cu care se întâlneşte ca sens. El este un microtext ce dă impresia de închidere. De aceea există şi tendinţa de a-l expedia. În realitate,

unul şi acelaşi proverb se află integrat într-o familie de microtexte ce susţin împreună o tematică de interes general, *adevărul*, *binele*, *frumosul*, *omul*, *apa*, *focul*, *moartea* etc. În interiorul fiecărei familii de microtexte, întâlnim formule paremiologice, cum s-a văzut, „divergente" ca sens. Faptul le face şi mai interesante, întrucât se dezvăluie caracterul dinamic al tradiţiei. Materia se află acum în bibliotecă, în repertoriul pasiv, nu în oralitate. Ochiul încercat poate surprinde pulsaţia încă vie. Deci, atenţie: un singur microtext nu poate fi concludent. Dacă tradiţia în totalitate ar dispune numai de sentinţa „adevărul umblă cu capul spart", într-un singur exemplar, am rămâne la nivelul ipotezelor în privinţa teoriei adevărului. Ea face corp comun cu altele asemănătoare, iar demonstraţia capătă amplitudine şi siguranţă.

B. Folclor şi morală (*Etnomoralia*)

Statutul *binelui* (cu corelatul *bun*) îl repetă punct cu punct pe cel al *adevărului*. Aproape că ne vedem nevoiţi să reamintim ce am spus deja, doar cu unele adaptări la obiect. Ca observaţie generală, nici adevărului, nici binelui nu li s-au consacrat definiţii speciale. Aceasta ar putea fi luată drept o incompetenţă a gândirii orale. În realitate, tradiţia a intuit înaintea culturii savante futilitatea definiţiei în cazul conceptelor „deschise", ca *adevărul*, *binele*, *frumosul*, *poezia*. Platon defineşte adevărul raportându-l la idealitatea arhetipală, Hegel la *real*, Heidegger la *fiinţă*. Fiecare dintre ele aparţine unui sistem convenţional şi substituibil. Tradiţia nu-şi poate permite, datorită utilitarismului şi dualismului moral, să elaboreze sisteme particulare şi substituibile, ci de înţeles general, valabile pentru întreaga durată a existenţei ei. De aceea a optat pentru calea pragmatică, mai puţin fluctuantă: un înţeles dinamic pentru conceptul de adevăr, unul practic (morala practică), în slujba binelui. Singura

împrejurare memorabilă, în care este adusă în discuţie definirea adevărului se află în Noul Testament, momentul întâlnirii dintre Pilat şi Iisus; un ignorant, deşi cu bune intenţii, şi un atoateştiutor. „Deci I-a zis Pilat: Aşadar eşti Tu împărat? Răspuns-a Iisus: Tu zici că Eu sunt împărat. Eu spre aceasta M-am născut şi pentru aceasta am venit pe lume, ca să dau mărturie pentru adevăr; oricine este din adevăr ascultă glasul Meu.

Pilat i-a zis: Ce este adevărul?" (Ioan, 18. 37-38). Pilat nu bănuia că *adevărul* se afla chiar în faţa lui. Doar Iisus le spusese, mai înainte, ucenicilor: „Eu sunt Calea, Adevărul şi Viaţa".

Paremiologia scoate la iveală o „definiţie" în termeni pragmatici: „Adevărul este cum mă vezi şi cum te văd". Cu alte cuvinte, singurul lucru de spus cu siguranţă este că, în momentul de faţă, *noi* stăm de vorbă: o evidenţă de necontestat. În rest (sau în fond), adevărul rămâne intangibil. El se află în idealitate. Noi ne imaginăm un model abstract, la care raportăm acţiunile omeneşti. În acest punct, filozofia, savantă ori populară (etnosofia), se întâlneşte cu religia. Adevărul răspunde unui concept care solicită adecvarea obiectului la idee sau unei credinţe ce pune obiectul sub autoritatea dogmei. Binele se defineşte prin faptele folositoare omului. Dar nu oricine se dovedeşte capabil de fapte bune, ci numai omul moral şi sfântul. Prin ei, morala practică, dependentă fie de cultura savantă, fie de oralitate, se întâlneşte şi ea cu religia. Comunitatea de destin, adevăr-bine, poate fi urmărită sub mai multe aspecte:

a) Sentinţei „Adevărul umblă cu capul spart" îi corespunde, în sfera binelui, „Sărace bine, mult rău aştepţi". Cu alte cuvinte, şi binele umblă „cu capul spart", îl întâmpină aceeaşi duşmănie sau neîncredere în realitatea lui. Ca şi în cazul adevărului, sentinţa „Sărace bine, mult rău aştepţi" nu este izolată; i se alătură altele, cu semnificaţie, dacă nu identică, atunci cel puţin asemănătoare: „Vorba de rău fuge mai tare ca glonţul, iar cea de bine se împotmoleşte"; „Vorba rea fuge mai

tare ca cea bună"; „Vorba de rău mai tare se crede"; „Totdeauna binele se uită mai lesne ca răul". În competiţia dintre bine şi rău, câştig de cauză are, în aparenţă, acesta din urmă. Dacă am privi literal aceste sentinţe, ar trebui să credem, cu naivitate, că omul tradiţiei era un adept al răului; după cum, în ceea ce priveşte cuplul paralel, adevăr-minciună, ar fi preferat-o pe ultima. Este o absurditate: nici nu merită să insistăm în a o combate. De altfel, însăşi tradiţia, cum constatam şi în privinţa adevărului, a găsit răspunsurile cele mai potrivite la asemenea situaţii conflictuale. Pentru adevăr, a propus o soluţie subtilă, destinată să menţină spiritul în mişcare productivă permanentă, asigurând triumful valorilor practice şi teoretice. La fel, dată fiind o replică negativă în dialogul oralităţii, de tipul: „Vorba rea fuge mai tare ca cea bună", ea poate fi infirmată oricând astfel: „Binele pe om îl scapă/ de foc şi de apă"; „Binele vine la bine precum vin albinele la coşniţă". În schimb, „Omului rău dă-i cămaşa şi fugi"; „Pe omul rău nici dracul nu-l vrea"; „Pilda rea strică obiceiurile bune". Paremiologia promovează un adevărat cult al binelui, cu accente de urare şi de farmec: „Cele bune/ să s-adune,/ Cele rele/ să se spele". Unele sentinţe amintesc de acele obiceiuri antice care cereau ca faptele alese ale oamenilor mari să fie consemnate pe monumente, în atenţia generaţiilor: „Cele rele să le scrii pe apa ce curge, iar facerea de bine în piatră s-o sapi"; „Nedreptăţile scrie-le pe nisip, iar binefacerile pe marmură". Unele sunt inspirate direct din Biblie. Un anume verset din Noul Testament a fost foarte productiv pe terenul tradiţiei româneşti: „Cine samănă răutăţi, iară răutăţi va secera"; „Cine samănă spini, spini culege"; „Cine sapă groapa altuia cade el într-însa"; „Rău faci, rău găseşti". O formulă ca „Vorba bună/ Puţin răsună;/ Vorba rea/ O duce vestea", paralelă cu: „Numai vremea arată adevărul în adevăr, dar cam zăboveşte", porneşte de la observaţii corecte: adevărul şi binele se află în firea omului, iar înfăptuirea lor ţine de normalul existenţei. Într-o colectivitate construită pe principii morale,

adevărul şi binele se află în normalitate. Din contra, nerespectarea lor, adică declanşarea răului, produce senzaţie. Un asemenea eveniment captează prin neobişnuitul lui şi se vesteşte în colectivitate, nu cu intenţia de a fi instituţionalizat, ci pentru denunţare, în spiritul sentinţelor citate.

b) Cum lesne ne putem aştepta, *dualismul moral* stăpâneşte şi sfera binelui. Înţelegem prin aceasta înfruntarea dintre bine şi rău, cum dincolo asistam la opoziţia dintre adevăr şi minciună. Avem în vedere moralismul culturilor organice, tradiţionale. Deosebirea fundamentală dintre ele şi culturile civilizate stă în aceea că primele sunt *morale*, iar ultimele, *imorale*. Este o observaţie de fond ce s-a făcut încă de la începutul secolului, în domeniul etnologiei şi al antropologiei. Citǎm una dintre sursele cele mai autorizate: „Dacă ar fi să dăm crezare majorităţii folcloriştilor şi criticilor literari, povestea amorală ar fi mai veche decât povestea morală. Dar acest lucru este inexact: o concepţie amoralistă asupra lumii nu este posibilă decât cu o dezvoltare intelectuală foarte înaltă şi cu o cunoaştere exactă a acţiunilor şi reacţiunilor în natură. Dintre toţi, semicivilizaţii sunt cei mai profund morali, în sensul că nu privesc moralmente indiferenţi nici măcar fenomenele naturale”[1]. Observaţia foarte exactă a autorului francez şi-a găsit confirmarea îndeosebi în ultimele două decenii. Gândirea elitistă a relativizat, într-un mod care mai trebuie discutat, graniţele dintre normal şi anormal, dintre adevăr şi minciună, dintre bine şi rău. Teoria modernă a raportului *eu-celălalt*, cu aplicaţie foarte largă în filozofia fiinţei, pune accent pe capacitatea răului de a stimula forţele intelectului, mult mai energice decât ale binelui. Acesta ar fi constrâns de unele limite caracteristice, ca uniformitate, monotonie, tendinţe conservatoare, ceea ce l-ar condamna la sterilitate. Din contra, răul se

[1] Arnold Van Gennep, *Formarea legendelor*. Traducere de Lucia Berdan şi Crina Ioana Berdan. Studiu introductiv de Petru Ursache. Polirom, Iaşi, 1997, p. 36-37

manifestă divers şi imaginativ. Tradiţia nu-şi poate permite asemenea subtilităţi şi paradoxuri care fac bine „inteligenţei" speculative, mai puţin activităţii practice, de care se simte direct şi vital răspunzătoare.

Deci duşmanul *binelui* este *răul*. Într-adevăr, se manifestă energic şi divers. El îşi are sediul, de unde porneşte în lume, într-o geografie mitică şi demonologică, în ape moarte, în locuri pustii, la care fac referinţe şi descântecele. Cauza tuturor relelor o înfăţişează dracul, neastâmpărat şi iscoditor. El răspândeşte răul în lume ca agent, iar pentru a compromite zidirea lui Dumnezeu, marele şi eternul lui adversar, încearcă să-l corupă pe om, bărbat sau femeie. Ca în mitul căderii adamice, omul contaminat de rău îşi schimbă complet fiinţa, chipul lui se remodelează după acela al inspiratorului malefic, pierzând legătura cu originarul divin. Omul poartă de acuma însemnele răului, aşa cum bolnavul se recunoaşte după simptomele devastatoare ale suferinţei. Tradiţia a fost foarte inventivă în poetizările ei şi a stabilit un întreg tabel de indicatori după care îl putem recunoaşte pe omul rău, aşa cum medicul stabileşte diagnosticul bolnavului: „A avea coastă de drac", „A avea peri răi în ochi", „A avea scorbură la inimă", „A face spume la gură", „A i se face faţa ca pământul", „A vedea verde înaintea ochilor", „E plin de draci ca moara de saci", „Îi crapă pielea de al dracului ce-i", „Îi e gura pusă la loc rău", „A fierbe sângele în cineva", „A avea maţele pestriţe", „E croit rău şi cusut bine". Semiologia răului se dezvăluie şi în comportamentul dereglat: „A fi jucat la nunta dracului", „A fi îmbrăcat cămaşa dracului", „A-i turna leşie pe inimă", „A coace pe cineva la inimă", „A-i purta cuiva sâmbetele", „A pune beţe-n roate", „A căuta nod în papură şi pete în soare".

Psihanaliza ar putea beneficia, în curele sale terapeutice, de lectura acestor formule paremiologice, majoritatea zicători. Ele se înrudesc strâns cu descântecele. Şi acolo, agentul şi simptomele, la fel descrise, ocupă cea mai mare parte a textului.

Binele are ca agenţi omul bun (de aici şi asocierea adverbo-adjectivală *bine-rău*) şi sfântul. Tradiţia idealizează comportamentul moral al omului bun, prin formule care sugerează opoziţia cu cel rău: „Omul bun place şi lui Dumnezeu", „Omul bun e ca pâinea de grâu", „De om bun şi de vreme bună, nu te mai saturi", „Omul bun după faptă se cunoaşte", „De la omul cinstit e destul un cuvânt", „După poamă se cunoaşte pomul şi după faptă omul". Dacă acceptăm, în baza aceluiaşi dualism moral, că *dreptatea, cinstea*, *bunătatea* (*Dreptul, Cinstitul*, *Bunul*) fac parte dintr-o singură familie semantică mai largă, aceea a Binelui, putem adăuga: „Dreptul de auzul rău nu se teme", „Dreptul e duşmănit de toţi păcătoşii". Înlocuirea adjectivului ori a adverbului cu substantivul este o operaţie stilistică obişnuită în tradiţie. Se manevrează cu valori depozitate în substantive. Adjectivul semnalează numai calitatea, dar nu implică niciun alt fenomen semantic. Se spune *dreptul*, substantivizat ca depozitar, dar şi purtător de dreptate; de asemenea, *bunul*, agent al bunătăţii şi al binelui. În „Adevărul umblă cu capul spart" poate fi citită o alegorie în ultima parte a propoziţiei („cu capul spart"). Întrucât substantivul din prima parte cumulează sensul de depozitar, dar şi pe cel de purtător de valoare, alegoriei i se adaugă încă un element semantic: adevărul este omul însuşi, agent al adevărului, binelui, frumosului, cinstei. Sentinţele idealizante (de tipul: „De omul bun şi de vreme bună, nu te mai saturi") integrează aluziv şi sfera frumosului, ca expresie a sănătăţii morale; aşa cum somatica răului („A face spume la gură") configurează o imagine a urâtului.

c) Printre agenţii răului, alături de drac se află şi femeia. Tradiţia a fost fidelă propriei mentalităţi arhaice, consacrându-i multe formule paremiologice cu semnificaţie negativă, ca şi o serie de specii satirice: „Femeia e calul dracului", „Femeia judecă pe dracul şi-l scoate dator", „Femeia nebătută e ca moara neferecată". Ostilitatea se constituie pe principii ferme, de

natură pragmatică, pentru a se asigura de eficienţă maximă. Unul dintre aceste principii este antinomia (dualismul moral), cea mai simplă şi sigură operaţie logică. Omul a conştientizat realitatea adevărului numai după ce l-a delimitat de minciună; aşa a construit şi seriile antinomice bine-rău, frumos-urât, pe care le-a integrat, în cele din urmă, într-un sistem axiologic coerent şi unitar. Dacă întâlnim sentinţa: „Gura vorbeşte şi adevărul şi minciuna", contradicţia nu este decât aparentă; ni se dezvăluie un aspect tehnic din procesul de închegare a antinomiei. Gândirea a obligat la formarea de antinomii în interiorul altora, deja existente, pentru a pătrunde mai adânc în esenţa lucrurilor. De pildă, antinomia bărbat-femeie, el bun, ea rea. O asemenea disociere categorică n-a putut convinge până la capăt, de aceea operaţia de gândire a curs mai departe. Într-o primă fază, s-a decis împărţirea în oameni buni şi oameni răi, ceea ce a însemnat un oarecare progres, reflectat şi în literatura orală. Această antinomie, desprinsă din alta anterioară (bărbat-femeie), nu putea rămâne la jumătate: se cerea revenirea asupra celei de origine. Dacă primul termen al acestei antinomii a fost disociat în oameni buni şi oameni răi, trebuia, în mod necesar, rejudecat şi al doilea termen. De aici extinderea firească, pentru simetria gândirii şi respectarea adevărului: după modelul anterior, există şi femei rele, dar şi femei bune. Iată argumentele tradiţiei: „Femeia bună e plug de aur în casa omului", „Femeia cinstită e coroana bărbatului", „Femeia harnică ţine casa cu fusul", „Femeia înţeleaptă îşi zideşte casa". Calităţile recunoscute: *bună*, *cinstită*, *harnică*, *înţeleaptă* schiţează un portret etic inedit şi ideal. Şi, pe deasupra: „Femeia care-i cuminte îi mai mare decât bărbatul". Să recunoşti egalitatea femeii cu a bărbatului, în cadrul tradiţiei arhaice şi prealfabete, prea des şi nedrept persiflată, pare de necrezut. Dar, ca femeia să fie considerată superioară bărbatului, în aceleaşi condiţii socio-familiale, ni se pare şi mai de necrezut. Să nu uităm că democraţiile apusene, atât de arogante, abia de

curând au descoperit acest adevăr simplu şi multisecular. Un exemplu că încă se pot învăţa multe şi de folos de la tradiţie. Mergând din aproape în aproape, din antinomie în antinomie, tradiţia a înţeles să se oprească la egalitarismul bărbat-femeie. Abia în acest punct ea a atins esenţa problemei morale. Prima soluţie, care dădea câştig de cauză numai bărbatului („Femeia nebătută e ca moara neferecată"), a părut imorală. Analfabetul s-a opus din capul locului violenţei şi discriminării.

C. Un *pro domo*

În *Dicţionar de etnologie*, Romulus Vulcănescu semnalează existenţa *etnoesteticii* ca parte componentă a *esteticii populare*, ambele integrabile în *estetica generală*. Autorul atribuie *etnoesteticului* mai multe funcţii teoretice şi practice, de la constituirea categoriilor ca instrumente tehnice de apreciere, la studiul formelor artei, în condiţiile sincretismului şi oralităţii, şi apoi la modalităţile de distribuire a valorilor. Cu alte cuvinte, *etnoestetica* studiază:

a. *geneza*, *structura* şi *funcţiunea* categoriilor *esteticii populare*, „din perspectiva comunităţii etnice". Acestea sunt *tragicul*, *comicul*, *dramaticul*, *grotescul*, *burlescul* etc. Categoriile ar constitui baza teoretică a frumosului, aşa cum se impune unei discipline autonome. Nu discutăm, deocamdată, în ce măsură sunt reale ori sunt construcţii pur intelectuale, problemă ce preocupă lumea ştiinţifică de la Croce încoace. Reţinem că Romulus Vulcănescu recunoaşte existenţa lor pe terenul oralităţii. Într-o vreme în care teoria literaturii orale (şi a artei populare, în general) se reduce la chestiuni superficiale şi nerelevante, ca anonimatul şi analfabetismul, recursul la axiologie ni se pare decisiv pentru instaurarea unei direcţii ştiinţifice şi moderne. În ce ne priveşte, credem că repertoriul categorial, indiferent de caracterul mai restrâns ori mai

dezvoltat, poate fi stabilit în funcţie de dualismul moral bine-rău, pe care l-am identificat şi în legătură cu *adevărul* şi *binele*. Dualismul uneşte în tradiţie toate cele trei simboluri ale tripticului axiologic fundamental Adevăr-Bine-Frumos, asigurându-i armătură puternică, sub raport teoretic, şi ordine sistemică. De altfel, însăşi tradiţia a fost conştientă de necesitatea acestei uniuni şi a depus eforturi s-o scoată în evidenţă, prin sentinţe şi formule paremiologice: „Adevărul umblă cu capul spart", „Bunul umblă cu capul spart", „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", „Nu e bun ce-i bun, ci e bun ce-mi place mie". Schimbarea locului între purtătorii de valoare (Adevărul, Bunul [Binele], Frumosul) dovedeşte înrudirea de esenţă dintre ei. Potrivit dualismului moral, categoriile pe care le avem în vedere s-ar putea sistematiza astfel: *familia frumosului*, cu valoare morală pozitivă, ar cuprinde *frumosul*, *sacrul*, *sărbătorescul*; *familia comicului*, cu valoare morală negativă, ar avea în componenţă *comicul*, *profanul*, *burlescul*, *grotescul* şi *absurdul*. O poziţie independentă, cu înclinaţie sigură spre familia frumosului, o păstrează *tragicul* şi *sublimul*. Alte categorii, ca *grațiosul* şi *naivul* (pe care le-am semnalat în *Prolegomene*), sunt aproape neglijabile.

b. *Etnoestetica* mai are în vedere, după acelaşi *Dicţionar de etnologie*, şi „modalităţile de cristalizare artistică a acestor categorii în opere de artă populară". Prin acest punct, i se recunoaşte judecăţii estetice un domeniu propriu, care nu poate fi decât acela al artei şi al realităţilor conexe. Arta reprezintă un „suport" natural al esteticului, fără de care acesta nu poate să ia fiinţă. Este un adevăr valabil atât pentru creaţia cultă, cât şi pentru cea populară, motivându-se apropierea dintre cele două forme de activitate umană.

c. De asemenea, se spune în *Dicţionar*, etnoestetica urmăreşte „relaţiile estetice pe care le promovează fiecare formă de artă în comunitatea sătească tradiţională şi

contemporană". Prin „fiecare formă de artă", Romulus Vulcănescu are în vedere, probabil, morfologia artei în general, genurile şi speciile literare (folclorice) în special. Într-adevăr, acestea sunt pe cât de diverse şi bogate în unitatea lor repertorială, pe atât de penetrante în lumea valorilor. Ele rămân în atenţia omului de cultură şi după trecerea de la civilizaţia rurală la cea urbană.

d. Se mai specifică, printre sarcinile *etnoesteticii*, şi „sincretismul artei populare ca urmare a heteronimiei artei". Este bine cunoscut faptul că arta popoarelor străvechi (ne referim la epoca homeriană şi nu numai, precum şi la arta populară a satului tradiţional „de tip clasic") era *sincretică*. Teatrul grec însemna poezia cântată şi jucată; de aceea Aristotel n-a putut să-l definească decât printr-o formulă eclectică, *poezia tragică*. Idealul pentru Sofocle era să scrie nu numai partea literară a pieselor, dar şi partitura muzicală a secvenţelor cântate, să execute regia, scenografia; în cele din urmă, să urce pe scenă.

Şi în oralitate baladeurul sau povestitorul se manifestau histrionic şi, totodată, intrau într-un fel de transă dând impresia, prin transfigurarea lor halucinatorie, că se aflau între două lumi, una reală abia resimţită, cealaltă fabuloasă, „atunci" creată şi dominându-i pe toţi. Din păcate, lipseşte informaţia suficientă de teren: folcloriştii au neglijat personalitatea artistului şi fenomenul circulaţiei valorilor, când puteau fi realizate cu succes asemenea cercetări. De aceea nu trebuie să ne facem iluzii: abordarea tradiţiei din perspectiva complexă a sincretismului va rămâne totdeauna un simplu deziderat. Niciodată nu vom şti exact ce înseamnă *mimesis*, *katharsis* sau *kalokagatia*, deşi s-au scris tomuri pe aceste teme. Nu vom şti nici măcar ce înseamnă *bocetul*, o specie cunoscută de toată lumea şi de nimeni. Cel mai concludent exemplu ni-l pun la dispoziţie muzicologii şi literaţii. Ei se acuză reciproc de înţelegere simplificată a textului oral. O doină în viziunea unui

muzicolog reuşeşte să capete altă imagine decât în comentariul celuilalt.

e. Mai reţinem: „...modul de valorificare al artei populare propriu fiecărei comunităţi etnice". Interesele culturale dictează asupra activităţilor de valorizare: înfiinţarea de muzee, expoziţii itinerante, politica de carte etc.

f. În sfârşit, etnoestetica înscrie printre preocupările ei şi „arta populară ca instrument de educaţie estetică". Tradiţia, bine înţeleasă şi direct valorizată, reprezintă un aspect al culturii contemporane, cum afirmă adesea profesorul Mihai Pop. Contribuţia ei la educaţia estetică a societăţii actuale (egoistă, pragmatică, refractară la morala pozitivă) ţine de domeniul utopiei. Greu de crezut că omul modern, dornic de senzaţii tari şi de imagini sexualizate, renunţă la serialul de sâmbătă seara pentru o legendă romantică de tip Tristan şi Isolda; sau se arată dispus să accepte, chiar sub forţa argumentului, că esenţa *Mioriţei* este înfruntarea bărbătească a morţii, iar nu o simplă şi ridicolă poveste de stână, cum se tot aude din dreapta şi din stânga.

Romulus Vulcănescu a stabilit coordonatele unei *etnoestetici* integrale. Ele nu au fost formulate pentru a rămâne imuabile; în orice caz, fixarea lor, măcar parţială, se impune cu necesitate. Autorul distinge *etnoestetica* de *estetica populară*, „al cărei conţinut şi sferă sunt mai bogate"; mai precis, „estetica populară include în contextul ei şi etnoestetica". Iată că asistăm la îmbogăţirea limbajului de specialitate. S-au ivit: *etnoestetica*, *estetica populară* (Romulus Vulcănescu), *estetica oralităţii* (Adrian Fochi), *estetica folclorului* (Petru Ursache), *estetica artei populare* (Tancred Bănăţeanu), fiecare cu avantaje şi inconveniente, mai mult sau mai puţin semnificative. Rămâne să optăm pentru una dintre denumirile propuse. Ne aflăm în situaţia lui Hegel, care se vedea nevoit, cu prilejul susţinerii *Prelegerilor de estetică*, să aleagă între termenii *estetică*, *ştiinţa artei* şi *calistică*, aflaţi în circulaţie pe vremea sa. Credem că

între *etnoestetică* şi *estetică populară* nu există nicio deosebire de fond; cel mult, se pot naşte rezerve în legătură cu ultimul, datorită unei vagi nuanţe peiorative a termenului „popular”; *estetica artei*, unde ar trebui să includem şi formele literare, restrânge prea hegelian câmpul de referinţe, iar *estetica oralităţii* a căpătat, la Adrian Fochi, o destinaţie nefirească, făcându-se confuzie între două discipline distincte: *estetica* şi *poetica*. Dacă ar fi spus *poetica oralităţii*, formularea ar fi fost mai potrivită. Rămâne, totuşi, lăudabilă, pentru că a dorit să dea un curs mai elevat cercetărilor, într-o vreme când tematismul şi conţinutismul deveniseră sufocante. Şi Gr. Smeu a realizat acelaşi demers, cu mult înaintea tuturor celor citaţi, în *Repere estetice în satul românesc*. Formularea *estetica folclorului* nu ni se pare o alegere fericită, din simplul motiv că termenul *folclor* a început să devină confuz şi s-a cam învechit. Credem că *etnoestetica* ar fi denumirea cea mai potrivită pentru direcţionarea cercetărilor viitoare. De aceea am şi păstrat-o în titlu.

Înainte de cercetarea repertorială, care constituie fondul *etnoesteticii*: teoria esteticului, fundamentele artei, personalitatea artistului, modalităţile de valorificare (circulaţie, receptare, conservare), se cer lămurite următoarele chestiuni de principiu: a) Dacă există realitatea frumosului în spaţiul oralităţii, pentru a căpăta certitudinea că *etnoestetica* are şansa să se întemeieze pe un teren concret, ca domeniu autonom. Credem că se poate răspunde afirmativ din capul locului, fără teama de a cădea în eroare. Frumosul ţine de domeniul evidenţei, fie că îl sesizăm cu toţii prin experienţă directă, fie că, în favoarea lui, pledează scriitori şi oameni de cultură care au găsit în literatura orală exemple stimulative pentru propria creaţie şi gândire. Cum evidenţa nu mai trebuie demonstrată, să procedăm criticist, în spirit kantian („nu dacă realitatea există”): nu dacă întâlnim frumosul în oralitate, ci „cum este posibilă” existenţa lui ca frumos, inconfundabilă cu alte tipuri de

experienţă sensibilă sau intelectivă. b) Avem de-a face cu un „frumos în sine" sau amestecat, eclectic? O categorie autonomă sau „impură" (I. Ianoşi)? În funcţie de acest răspuns, se poate vedea în ce măsură frumosul din mediul oralităţii se apropie ori se depărtează de varianta majoră. Folcloriştii au absolutizat într-un asemenea mod utilitarismul, încât un răspuns cât de timid în favoarea autonomiei pare de neconceput. În realitate (analiza poate confirma), alunecările de funcţie au început să se producă la unele specii literare încă din perioada satului tradiţional, de „tip clasic". Doina şi basmul erau cultivate, cel mai adesea, din dorinţa de delectare artistică a individului. Spiritul concurenţial (cine cântă „mai frumos") nu lipsea din societatea patriarhală. Sentinţa „Gustul omului, mare boier" impune selecţie, răspundere maximă în afirmarea opiniilor, ca şi în alegerea formei frumoase. Lecţia de retorică se concentrează şi ea în sentinţe severe: „Cuvântul întâi să-l cioplești, apoi să-l arăți"; „Nu la glas, ci la dulceaţa glasului"; „Nu să grăieşti, ci *cum* să grăieşti să te sileşti a învăţa". Şi, în sens negativ: „Limbuţia e mai rea decât beţia"; „Gura lui dacă ar fi petică s-ar rupe". Nu se admiteau nici sporovăiala, nici făcătura, care să fie luate drept creaţie artistică. Gustul se dovedea a fi judecător de neînduplecat. c) Dacă există o conştiinţă estetică în mediile tradiţionale. Problema s-a pus cu decenii în urmă (şi în aceiaşi termeni), şi pentru literatura cultă. Th. Gautier, de pildă, scria poemul *Albertus*, în spirit purist, pentru elita intelectuală, mâniat că poporul francez era incapabil să guste subtilităţile artei. La noi, în epoca lui E. Lovinescu, s-a crezut că se poate vorbi de literatură în adevăratul înţeles al cuvântului abia de la 1900 încoace: numai de la acea dată s-ar fi constatat gust cultivat la creatori şi la cititori. Problema nu era pusă în termeni reali nici de Gautier, nici de Lovinescu. Conştiinţa artistică nu are nevoie de sprijin de masă. E suficient ca ea să apară doar la câteva spirite luminate, pentru ca ele să producă opere de autentică valoare. Aşa s-a întâmplat pe vremea Junimii. A-i

contesta lui Eminescu ori lui Titu Maiorescu educaţia şi conştiinţa estetică, aşa cum insinuează E. Lovinescu (şi alţii), înseamnă mai mult decât rea-voinţă. Câţi la mie dintre contemporanii lui Goethe se ridicau la înălţimea intelectuală a marelui weimarian? Conţinutul conştiinţei estetice poartă însemnele epocii la care se raportează. Fiecare epocă îşi are culoarea ei spirituală şi nu mi se pare prudent să aderi în mod total la una, în defavoarea alteia.

La fel şi în privinţa tradiţiei: conţinutul conştiinţei estetice şi conştientizarea actului artistic nu trebuie judecate procustian, după şablonul ultimei experienţe novatoare din mediul citadin. Indiferent de cultură, prealfabetă ori savantă, problema conştiinţei estetice se prezintă sub două aspecte: există o *conştiinţă estetică implicită*, ce s-a format la nivelul marii colectivităţi, reprezentată prin câţiva aleşi. Artistul anonim şi analfabet *ştie* şi *poate* să inventeze opere de artă, sub inspiraţie şi îndemânare, în acord cu gusturile şi cu înţelegerea colectivităţii. Aceasta *ştie* la rândul său *ce* şi *cum* să pretindă artistului. Ambele părţi au colaborat (prin act creator, prin presiune critică) la elaborarea unor limbaje specializate pentru fiecare categorie a artei: eu *spun*, *zic*, *cânt* (un cântec, un basm, o „vorbă"), *fac* (o casă), *zugrăvesc* (o icoană), *împestriţez*, *încondeiez* (un ou), *modelez* (un vas de ceramică) etc. Cuvintele *spun*, *fac*, *zugrăvesc* au sensuri diferite de cele din dicţionare, se referă la meşteşugul ca *dar*, pe care îl are cel ce inventează cântecul, modelul unei case, imaginea pictată pe o icoană sau simbolul unei alesături, în opoziţie cu orice ins din mulţime. Acesta *ştie* ce înseamnă o doină, dar n-o poate cânta ori inventa. Se naşte, astfel, o elită de indivizi înzestraţi (*aristos*), creatori de valori spirituale, cunoscuţi şi respectaţi în secvenţa lor biografică de timp; de cealaltă parte rămâne marea masă consumatoare, care ştie să stimuleze fenomenele benefice de conştiinţă.

Există şi o *conştiinţă estetică explicită*, ce poate fi identificată la două nivele distincte: unul *teoretic* şi altul *comportamental*. Primul este ilustrat de *corpusul* paremiologic, îndeosebi de acele sentinţe care reglementează modalităţile de recunoaştere şi de conceptualizare a dispoziţiilor prilejuite de contemplarea mediului socio-cosmic şi care se concretizează în *forme frumoase*: „Nu-i frumos ce-i frumos ci-i frumos ce-mi place mie" sau „Vai de nuntă fără plâns şi de moarte fără râs". Sunt judecăţi de valoare, forme pure de gândire, nu proverbe metaforizante, de tipul: „Ţara arde şi baba se piaptănă", „Bate şaua să-nţeleagă iapa", unde comunicarea se face pe cale mediată. Dincolo, nu există decât relaţia directă subiect-obiect: *eu* faţă de ceea ce consider că e frumos; statrea mea (râs/ plâns), în raport cu nunta şi cu moartea. *Nivelul comportamental* vizează cultura şi destinul artistului ca artist. Ideea de cultură a individului din mediul tradiţiei orale, neştiutor de carte, trebuie regândită. De regulă, opoziţia cunoaşterea prealfabetă/ cunoaşterea alfabetă se omologhează tranşant: cultură/ ignoranţă absolută, sălbăticie. În realitate (şi acest fapt priveşte pe oamenii bine instruiţi din tradiţie), analfabetismul (respectiv alfabetismul) reprezintă o chestiune formală: ni se indică modalitatea prin care cineva şi-a însuşit un anumit tip de cultură, orală/ scrisă. Analfabetismul nu înseamnă lipsă de cultură. Oralitatea, depozit uriaş de cunoştinţe, are posibilitatea, prin mecanismele ei bine puse la punct şi instituţionalizate, să asigure individului cultura de care are nevoie: mediul socio-cosmic este o carte, orice ţăran – un mic învăţător în domeniul lui (botanică, fenomene naturale, reguli de comportare, munci agricole etc.). C. Lévi-Strauss semnala cazuri de „savanţi" ai oralităţii care reuşeau să înmagazineze cantităţi incredibile de date şi să le prelucreze, creierul lor operând asemenea computerului. Ei nu au echivalent în cultura alfabetă, nici printre cititorii cu cea mai solidă lectură, specialişti într-o materie monopolizată. La primii, informaţia este permanent disponibilă, în mişcare, pentru că se află depozitată în materia

vie; la ceilalţi, se află împărţită între amintire şi bibliotecă. Trebuie mereu reîmprospătată, deoarece creierul şi-a pierdut calitatea de a recepta, reţine şi prelucra deodată, devenind o instanţă tranzitorie: din mult, reţine puţin; celălalt avea tendinţa să reţină din mult şi mai mult, fără oprire.

Se poate vorbi de un destin aparte al artistului popular. Unii meşteri iscusiţi (cântăreţi, dansatori etc.), recunoscuţi de colectivitate, duc un trai normal, asemenea celorlalţi. Alţii se desprind de marea majoritate. Ei se organizează în societăţi secrete, în fratrii de breaslă, creând în jur un fel de mister, respect amestecat cu teamă. Existenţa pare împărţită între două lumi, una reală, omenească, alta plină de taine, suprafirească. Aceştia sunt zidarii, constructorii de case, fântânarii şi căluşarii. În sfârşit, întâlnim personalităţi creatoare de tip genial, cu conştiinţa predestinării: au primit un dar divin, *cântecul*, şi simt chemarea să pribegească prin lume, pentru a vesti mulţimilor adunate prin iarmaroace, hanuri, răspântii de drumuri, adevăruri înalte şi cutremurătoare. Destinul lor se consumă în cântec: „Cu cât cânt cu-atâta sunt". Artistul se comportă plin de răspundere, conştient că are o anume misiune, pe care numai el o poate duce la împlinire. Aşa s-a născut *mitul cântăreţului orb*, cunoscut în mai multe culturi tradiţionale. Orb ni-l prezintă legenda pe Homer, ca şi pe Baciul Udrea de pe Ceahlău, autorul *Mioriţei*, varianta Alecsandri. Mihail Sadoveanu a reconstituit imaginea legendară a unei asemenea personalităţi geniale în *Hanul Ancuţei* (*Orb sărac*). Autorul mărturiseşte că el însuşi a întâlnit cântăreţi rătăcitori prin sate. Aveau un statut de breaslă oierească şi prestau un jurământ de credinţă prin care se legau definitiv cu cântecul şi cu sărăcia. Este un autosacrificiu chenotic, prin care geniul se uneşte cu sfântul.

Ca *metodă de lucru*, etnoestetica va trebui să îndeplinească două deziderate, pentru a se menţine în sfera de interes a ştiinţelor moderne: mai întâi, raportarea corectă la izvoare. Se cuvine să aibă prioritate sentinţele şi paremiologia (proverbele şi

zicătorile). Cum s-a văzut, acestea „teoretizează" şi certifică fenomenele de conştientizare a experienţei artistice şi estetice; apoi, textele ritualistice, descântece, colinde, legende. Ele mitizează geneza frumosului şi sacralizează actul artistic. În sfârşit, formele literare (genuri şi specii), dat fiind că „vizualizează" modelele abstracte ale esteticului. Al doilea deziderat al etnoesteticii, ce se cuvine realizat fără timiditate, priveşte raportarea la estetica savantă, pentru necesare paralelisme, interferenţe şi delimitări; pot fi preluate concepte, principii şi legi din sfera esteticii generale şi aplicate în chip adecvat pe terenul oralităţii. Operaţia se justifică prin faptul că domeniile, literatura orală şi cea scrisă, sunt înrudite: se folosesc de acelaşi element comun, *cuvântul*, realizează *imagini* ca modalităţi de comunicare şi de sensibilizare a conştiinţei şi ajung la experienţe asemănătoare, nu identice, în realizarea *formelor frumoase*, limbajul etern al tuturor artelor. În acest fel, *etnoestetica* tinde să se subordoneze *esteticii generale* şi *filozofiei*. Ea rămâne ataşată şi de *etnologie*, prin origine, prin material şi prin suportul ideologic de bază, mentalitatea tradiţională. În concluzie, *etnoestetica* va studia geneza, principiile de elaborare şi receptare ale „variantelor frumosului", întruchipate în formele artei, natură, interrelaţii umane, cu scopul identificării specificului comportamental al unui grup sau familie de grupuri etnice, aflate în serie istorică. De aici începe descrierea setului de probleme ce revin *etnoesteticii*, din perspectiva „cum este posibilă existenţa frumosului", în toată varietatea lui structurală, la nivelul sistemului categorial al artelor şi al distribuţiei valorilor în spaţiul oralităţii.

D. Cadre cultice – strat şi substrat

Aşa cum fenomenul cultură îşi are originea în cult, şi folclorul coboară direct din religie. La începutul începutului era chiar religie. De aici trebuie să deducem ponderea mare,

covârşitoare chiar, pe care a avut-o elementul religios în cadrul tradiţiei, până în ultima vreme când aceasta a început să se destructureze, cedând locul culturii orăşeneşti. Ceea ce numea Mircea Eliade „folclor religios" nu este decât o parte, cea mai reprezentativă şi mai consistentă, dintr-un sistem întreg de gândire. El înţelegea prin „folclor religios" o serie de credinţe nediferenţiate şi coexistente, fie păgâne (căluşarii, mitul cosmogonic, jertfa zidirii), fie precreştine (mitul bobului de grâu, „coloana de lumină", ucigătorul balaurului) sau creştine (colinda „de stea", „povestea Maicii Domnului", legenda hagiografică). Ele constituie laolaltă ceea ce tot Mircea Eliade numeşte „religia populară" şi „creştinismul cosmic" şi au supravieţuit, în majoritate, trecerii de la păgânism la creştinism şi de la cultura prealfabetă la cultura savantă. Toate cele trei formule („folclor religios", „religie populară", „creştinism cosmic") nu sunt coincidente, nici ca origine, nici ca extensiune, nici ca semnificaţie. Ele coexistă, se interferează ori îşi schimbă înfăţişarea de la o epocă la alta, sub influenţa creştinismului şi a culturii orăşeneşti. Căluşarii reprezintă un mister de iniţiere, păstrat intact din timpuri imemorabile; „lumina lină" şi neapropiată din liturghia ortodoxă este o adaptare la creştinism a „coloanei de lumină" a religiei iranienilor, după ce a trecut prin Vechiul Testament; jertfa zidirii, poetizată în *Legenda Meşterului Manole*, face să coexiste elemente păgâne cu elemente creştine. Colinda „de stea" este singura care se distinge prin creştinismul ei pur: evocă aspecte canonizate privind Naşterea Mântuitorului, aşa cum sunt ele cunoscute din serviciile liturgice şi din arta religioasă, creată sub patronajul spiritual al Bisericii. Dacă la misterul Naşterii participă magi, păstori şi diverse alte făpturi din geneză, este ca bucuria momentului să fie transferată liturgic către toată zidirea. Viziunea e tipic creştină. Şi pe Golgota creaţia primordială se arată la fel de solidară cu suferinţele lui Iisus Hristos. De data aceasta, suferinţa divină e proiectată în cosmos, pentru a fi

spiritualizată din nou, dându-i-se semnificaţie euharistică. *Mioriţa* repetă, în plan uman, înţelesul liturgic al acestei jertfe. Ne spune Eliade: „Dar este în zadar să se caute «optimismul» *Mioriţei* în dragostea păstorului pentru munca lui, sau în apărarea celor vii împotriva strigoilor. Nu se poate vorbi despre optimism pentru că este vorba de o revelaţie tragică. Mesajul cel mai profund al baladei îl constituie voinţa păstorului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturgiei cosmice, transfigurându-şi moartea în ,«nuntă mistică», chemând pe lângă el soarele şi luna şi proiectându-se printre stele, ape şi munţi. Desigur, noi am văzut că tot acest repertoriu de gesturi, imagini şi simboluri exista deja, cel puţin virtual, în riturile şi credinţele ceremoniilor de nuntă postume. Dar poetul popular a ştiut să transfigureze clişeele tradiţionale într-o «nuntă mioritică» de structură cosmică. În baladă, semnificaţia acestei nunţi nu mai este substituirea elementelor rituale cu scopul de a efectua simbolic o nuntă postumă: măreţia fabuloasă a ceremoniilor mistice este răspunsul dat de păstor cruntului său destin. El reuşeşte *să prefacă un eveniment nefericit într-o taină a nunţii*, pentru că moartea unui tânăr păstor necunoscut se transformă în celebrări nupţiale de proporţii cosmice”[1]. Şi moartea lui Iisus este concepută ca nuntă. Imnologia creştină îl asociază cu un mire ori cu mielul de jertfă. *Mioriţa* reprezintă cel mai convingător exemplu de «creştinism cosmic».

„Creştinismul cosmic” are un sens mai bine delimitat în comparaţie cu „folclorul religios” şi cu „religia populară”, pentru că se referă la un anume tip de religie. El include numai acele idei şi credinţe care au premers creştinismul şi au fost asimilate de acesta, cum ar fi simbolurile euharistice, „coloana de lumină” ori cele zece porunci. „Folclorul religios” şi „religia populară” sunt mai apropiate între ele ca fond (specii literare şi artistice,

[1] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 284

cutume), nu şi în privinţa unor aspecte semantice. Primul termen indică un anume grup de credinţe şi de idei religioase, care aparţin sigur oralităţii. Nu este exclus ca unele să fi circulat, în trecutul lor, pe calea scrisului, deci să fi aparţinut culturii savante. „Religia populară" este acelaşi „folclor religios" care şi-a păstrat funcţia cultică. Formularea „religie populară" ni se pare puţin neclară. Ea ne duce cu gândul la existenţa posibilă a două religii, una savantă, alta „populară". Există, într-adevăr, tendinţa „vulgarizării" ori a abaterii de la înţelesul prea abstract, înscris în dogmă; faptul se observă nu numai la neştiutorii de carte, care doresc să li se explice fenomenul religios „pe înţelesul lor", dar şi printre ereticii savanţi. Creştinismul primitiv era oare „popular" pentru că devenise o religie de masă ori pentru că aşa îl semănase însuşi Iisus Hristos, urmat de „apostolul neamurilor"? Nu cultura dictează în asemenea împrejurări, ci misterul revelaţiei, la care poate avea acces şi ciobanul analfabet de la Maglavit, şi cărturarul de cea mai aleasă formaţie. Ambii sunt fiinţe creaturate, investite, în egală măsură, cu „chip" şi „asemănare".

În aceeaşi ordine de idei, colinda „de stea" aparţine „folclorului religios", ca şi colinda „păgână". Totodată, ea face parte din repertoriul liturgic al sfintei Naşteri, împreună cu imnologia consacrată prin tipic şi erminie. În acest caz, în ce raport se mai află ea cu „religia populară", deşi a fost creată în oralitate? De regulă, în orice societate stabilă, există o religie oficială, îmbrăţişată de marea majoritate, şi alta neoficială, pusă sub interdicţie ca periculoasă ori tolerată din diverse motive. Religia oficială a vechilor greci avea ca obiect cultul zeilor olimpieni, cărora li se închinau ritualuri şi li se înălţau temple. Ne gândim la „zeii cei mari". Locurile lor erau limitate în Olimp ca în Academia franceză, dovadă că Herakles a trebuit să-şi cedeze nemurirea lui Prometeu, după ce l-a eliberat de pe stânca din Caucaz. A doua religie era reprezentată de mistere, având mai multe centre de iradiere: la Eleusis, Crotona, pe

Muntele Ida, în Aulis etc. Care dintre cele două religii era considerată „populară"? Prima nu poate fi citată din principiu. A doua nici atâta, pentru simplul motiv că era o religie a inițiaților, deci a unui grup restrâns și elitist. Se știe că Pitagora nu dorea să depășească de 60 numărul adepților, iar la conferințele sale, care se țineau sub auspiciile Demetrei, se pătrundea extrem de greu. Una dintre legendele despre moartea lui relatează că ar fi fost asasinat din răzbunare, de un compatriot neacceptat în rândurile ucenicilor. În concluzie, cele trei formule terminologice pe care le găsim la Mircea Eliade (*folclorul religios*, *creștinismul cosmic* și *religia populară*) au sensuri comune, dar și diferențiate. De aceea se recomandă utilizarea lor circumstanțiată.

Dualismul moral se extinde și aici, cu atât mai mult cu cât religia este o supramorală. Antinomia corespondentă celorlalte întâlnite până acum (generate de Adevăr-Bine-Frumos) își are punctul de plecare în adversitatea Dumnezeu-Diavol și se concretizează, pe plan moral, în Drept–Păcătos. Dumnezeu cumulează toate atributele pozitive: *adevărat – bun – frumos – drept*; diavolul, ca și omul căzut, se alege cu cele negative: *mincinos – rău – urât – păcătos*. Acesta este tabelul axiologic complet, de care beneficiază gândirea estetică tradițională. De aici nu rezultă că judecarea estetică trebuie dedusă mecanic, din *adevăr* ori, după caz, din *bine.* Sunt numai repere. Punem accent pe dualismul moral din două motive: mai întâi, este vorba de o configurare bipolară, care nu se remarcă atât de evident ca în domeniul cult. Când întâlnim un fragment de cântec tip sentință: „Urâtul din ce-i făcut?/ Din omul care-i tăcut", nu putem deduce mare lucru. Cel mult, bănuim că e o încercare vagă de definiție. Dar când citim: „În inima omului tăcut stă dracul ascuns" (cu varianta: „Dracul zace în inima prostului"), sau: „Dracul tace și face", ne permitem corelații pe tema frumos-urâtului sau a rău-prostului. În *etnoestetică*, urâtul se configurează mult mai decis decât în cultura savantă, pentru că

se opune în mod programatic frumosului, aşa cum Diavolul se opune lui Dumnezeu. În al doilea rând, *dualismul moral* pune în evidenţă o realitate tipică oralităţii: funcţionalismul artei populare, moralismul ei consecvent. Dacă apelăm la unele instrumente teoretice ale esteticii culte, o facem din nevoia legitimă de integrare a valorilor într-un sistem mai general, şi nu pentru speculaţii facile.

Capitolul II

FENOMENOLOGIA INVENȚIEI

A. Artist şi geniu

Ambii termeni sunt fabricaţii pur savante. Ei circulă nestingheriţi în tratate teoretice, ca şi în discuţii de specialitate. Geniul trece drept inventator absolut: cuvinte mari, idei îndrăzneţe, încă nerostite în grai omenesc. Creaţia pusă pe seama sa are deschideri orizontice, recunoscându-i-se impulsul în *ex nihilo* cel sacru, în logosul divin. Artistul autentic îl secondează cu prudenţă şi cu măsură. Adesea chiar îl întrece în finisare şi perfectare, în lucru meşteşugăresc. Cu alte cuvinte, îi este dat să pună margini nemărginirii, „să geometrizeze", cum ar spune Constantin Noica.

Imposibil de pus pe seama anonimului, cel puţin teoretic vorbind, asemenea fapte creaturale. E drept că vine şi el de departe-departe, iar dacă „se pierde" în anonimat, mă tem că asta ţine tot de misterul facerii, de rostire, de spunere, de situare în nemărginiri orizontice şi de gândire. Adeseori i se recunoaşte calitatea de *artist*, de creator hărăzit, competent. Au făcut-o, nu o dată, cobreslaşii lui din mediul savant, cu generozitate şi în cunoştinţă de cauză. Mai puţin teoreticienii, de regulă severi şi cantonaţi în concepte. La Horaţiu ca şi la Boileau, la Hegel ca şi la Croce, nu se îngăduie decât *individualismul* asociat cu *purismul*: aşa se asigură calea regală spre capodoperă şi geniu. Individul de excepţie justifică şi întăreşte legea existenţei.

Nimic de zis, specialistul din mediul urban este mult favorizat în elaborarea judecăţilor. Înainte de toate dispune de materia operei în forma ei concretă, finită, scrisă, ca şi de existenţa biografică a autorului, fără echivoc, fără adaosuri derutante. Intră în dialog direct cu opera, cu autorul, cu publicul, realităţi îndeajuns de bine conturate. Nu aşa stau lucrurile pe terenul oralităţii. Acolo are loc o permanentă curgere şi mutaţie, de la „autor" la „autor", de la „opera" (– unicat) la variantă. În timpul expunerii, textul nu apare în vreo formă individualizată (se practică prea adesea sincretismul artistic), ca să poată fi judecată în sine; naratorul îşi asumă şi rolul de actor, spectatorul îşi permite să intervină spontan, forma primă nu se distinge totdeauna de variantă. Dacă oamenii de cultură, fie de la oraş, fie de la sat, nu ar fi decis să reţină din mulţimea anonimă câte un nume mai răsărit (Mărcea Giucă, Baciul Udrea, Petre Creţu Şolcanu, Rozalia Cernea, Elisabeta Ştefăniţă, Ambrozie Moga etc.); dacă nu ar fi fost publicate colecţii de texte ale oralităţii literare, muzicale, coregrafice, profilul ei ne-ar fi parvenit şi mai confuz faţă de cum se arată la ora actuală.

a. Artistul

Comparaţia *artist popular – artist cult* (– scriitor), formulată pe vremuri cu entuziasm romantic, nu a fost decât o temerară provocare. Totuşi, numără susţinători viguroşi. Delavrancea nu avea rezerve în discursul de la Academie, iar riscul alunecării în eroare nu se afla departe. *Nota bene*, folcloriştii de profesie au disciplinat discuţiile, asigurându-le o notă de credibilitate. S-a pus surdină delirului culegerilor „cu toptanul", specific momentului 1900, câştigând interes, în schimb, studiul sistematic al terenului, observarea directă, pe viu, a fenomenelor de invenţie, de circulaţie, de receptare. Tonul l-a dat Ovid Densusianu prin celebra lecţie universitară *Folclorul.Cum trebuie înţeles* (1908-1909), apoi prin *Flori alese*

din cântecele poporului (1920), o antologie, în fond, având ca bază colecţiile preexistente, acelea care au respectat principiul *autenticităţii*. Câştigă teren în cercetare monografiile locale în arealul românesc, tematico-profesionale (mai cu seamă oieritul), studii asupra familiilor de variante. Ele cuprindeau câte trei secţiuni, după o schemă general acceptată şi, pentru moment, stimulativă: *ocupaţia de bază* a locuitorilor din zona respectivă, bine circumscrisă geografic; *graiul* în desfăşurarea lui curentă; *textele orale* în transcriere strict dialectală sau „întocmai cum se zic". Ovid Densusianu a elaborat el însuşi două monografii, destinate să devină repere pentru noua orientare: *Graiul şi Folclorul din Ţara Oaşului* şi *Viaţa păstorească* (2 vol.); ultima lucrare, curs universitar la origine. Doi dintre discipoli l-au urmat îndeaproape: Tache Papahagi (*Graiul şi folklorul Maramureşului*) şi Ion Diaconu (*Ţinutul Vrancei*); ca să nu mai citez şi alte lucrări ale lor ori ale altora.

Problematica artistului şi-a redobîndit propriul ei teren; totodată, i s-a recunoscut specialistului dreptul şi competenţa de a se pronunţa şi de a fi ascultat în legătură cu personalitatea artistului, ca şi în legătură cu statutul cu totul special al invenţiei sale, în condiţiile oralităţii. Neîndoielnic, el este unul dintre „ai săi", mai mult sau mai puţin înzestrat: scorneşte, comunică, trăieşte şi se bucură împreună cu ceilalţi. Dacă unele dintre formele sensibile inventate depăşesc marginile oralităţii şi ale anonimatului, intră în memorie şi se păstrează în scriere, cu atât mai bine pentru noii beneficiari, atâta vreme cât îşi permit să se extindă în domenii învecinate ale imaginarului. Oricum, se simte *cineva* dincolo de aparenţele înşelătoare. Avem mărturia indubitabilă: *cântecul* – pe care îl cunoaşte toată lumea; *povestea* (minciună adevărată) răspândită printre toate vârstele, *hora* la care participă tot satul duminică de duminică, *oraţia agrară* şi *colinda* destinate să reglementeze Naşterea şi venirea Anului Nou. Sunt atât de reale toate, încât fără ele nici n-am putea exista. Uneori acel *cineva* răspunde la apel,

îndemnat de alţii să-şi rostească numele: Giucă, Udrea, Rozalia Cernea; cel mai adesea preferă să se bucure în tăcere. E o chestiune de psihologie a creaţiei, bine instrumentată pe terenul oralităţii.

Paralel cu *şcoala Densusianu,* au fost lansate şi alte idei, tot ca exerciţii analitice, privind specificul stilistic al invenţiei orale, ca şi plasamentul personalităţii creatorului în cadrul colectivităţii de origine. Se reţine numele lui D. Caracostea, literat, dar cu deschidere spre poezia populară ca *poezie*, ca expresie sensibilă. Lui i se datorează observaţii interesante pvind natura operei folclorice. În compoziţia ei se distinge un nucleu iniţial şi generativ, care o dirijează pe parcursul circulaţiei în timp şi pe întinse zone geografice, opera căpătînd dimensiune formală şi consistenţă la nivelul unui anume grup de variante. Astfel, depăşeşte, ca autoritate, fiinţa autorului ori a seriei de participanţi neidentificabili la actul invenţiei şi perpetuării în oralitate. În acest caz, opera, în înfăţişările ei multiple dar cosonante, integratoare, trezeşte interes prioritar pe planul culturii. Pe de altă parte, autorul (ori seria de inventatori anonimi) nu acţionează la întâmplare. Este vorba de *legi* de la care nu se poate sustrage nici scriitorul (-artistul) cult, chiar dacă declară absolut convins că impune reguli de la sine putere şi împotriva tuturor. Este drept, se „rupe", mai mult sau mai puţin formal, de o anume şcoală, de un anume „canon"; dar, în fond, se menţine legat de o mulţime de fire tainice, adesea fără s-o bănuiască. *Da* şi *Nu* sunt forme complementare de limbaj. Totul se petrece sub acelaşi întins şi imprevizibil orizont al logicii şi al artei. Ca să revenim, D. Caracostea invocă teza gustului artistic, mai precis, a *gustului popular*, pentru a îngădui anumite licenţe poetice, prezente în cuprinsul textului folcloric. Să reţinem: „Gustul omului e mare boier". O spune anonimul însuşi. Legea *gustului* a fost resimţită în toate timpurile, încă din Antichitate, ca factor director în creaţia şi educaţia estetică. Cu alte cuvinte, vine rândul creatorului anonim, ca individualitate,

să domine viaţa artistică, cu predilecţie în momentul desfăşurării sale.

Literaţii au continuat să asocieze poezia populară, ca poezie, cu creaţia cultă (-scrisă) şi, după câte se pare, problema s-a extins cu vremea, căpătînd teren în tratate academice şi în manuale şcolare. Se face cu prudenţă, selectiv şi cu măsură. G. Ibrăileanu aşeza pe acelaşi raft *Mioriţa* şi *Luceafărul*, fără a ţine cont de geneză, de condiţiile oralităţii, de mod de transmitere. Esteticul, în accepţiune majoră, i se părea decisiv. Nu a încercat să verifice modul de asociere oral-scris şi pe terenul altor culturi. G. Călinescu avea în vizor cele patru „mituri fundamentale"; aparent, o variantă a ideii criticului de la „Viaţa Românească". Erau semnalate ca „prelucrări" după datină, ca „izvoare de inspiraţie", nu ca opere finite şi comparabile, tip *Mioriţa-Luceafărul*. Şi Lucian Blaga s-a arătat adept al noii ordini marcată de prudenţă şi de măsură în valorizările fenomenelor dependente de cultură, de artă: artistul popular poate intra în familia „marelui anonim", paralelismul poezie populară-poezie scrisă îşi găseşte sens în formula cultura minoră- cultura majoră.

b. Meşteşugarul

Vasile Alecsandri şi-a intitulat culegerea din 1866, *Poezii poporale ale românilor*, urmat la puţină vreme de G. Dem. Teodorescu cu un titlu asemănător (*Poezii populare române*, 1885). Aşadar, *poezie*, termen tehnic împrumutat, fără nici o deviere semantică, din fondul rezervat creaţiei savante. Mulţi culegători au procedat la fel, prin imitaţie, în vreme ce Maiorescu, Delavrancea şi Ibrăileanu l-au utilizat cu deplină conştiinţă în domeniile teoriei literare şi ale esteticii. Baciul Udrea a rămas o imagine de legendă, undeva pe plai. În schimb, Petre Creţu Şolcanu a fost purtat la Academie să-l vadă lumea bună, pentru a se convinge că „anonimul" nu-i o poveste inventată, ci o personalitate reală, puternică, poate genială ca

forţă inventivă, ca varietate repertorială, îndeosebi baladescă; dar şi ca limbaj îndrăzneţ, ca imaginar ingenios.

S-au mai observat câteva aspecte semnificative, care au dat de îndată de gândit, ducând la refacerea datelor problemei privind îndeosebi statutul autorului anonim. Brăileanul şi-a dobîndit doar titlul de *cântăreţ.* Nimeni nu i-a zis altfel. Auditoriul, în general de bună credinţă, a remarcat limbajul excesiv de formalizat în şabloane mutante, ca şi execuţia pur tehnicistă, dezvăluind deprindere de atelier. A ieşit la iveală *meşteşugarul*. Nimic de zis, totul se obţine prin muncă şi prin talent, artistul rămâne în drepturile lui de artist. Dacă se exprimă în versuri, i se recunoaşte calitatea de *poet*; dacă versul este cântat, în oralitate i se spune *cântăreţ* sau, după caz, *povestitor, colindător, orator-urător*. Termenii sunt subsumaţi poeticului, dar indică fenomenul invenţiei în forme diversificate, pe ramuri, pe meşteşuguri. Acestea ţin de domeniul artei în înţelesul general al cuvântului, iar comunicarea respectă exigenţele de rigoare. Liszt a fost cucerit într-o clipă de prestaţia neobişnuită a anonimului brăilean şi l-a îmbrăţişat cu căldură colegială. A fost captivat de calitatea execuţiei, ca şi de farmecul estetic. Pentru el, spectacolul în sine nu avea termen de comparaţie. Un ins din interiorul grupului (asta poate s-a şi întâmplat când „lăutarul Brăilei" s-a înfăţişat la sala Ateneului) ar fi observat unele note particulare, aparent nederanjante: secvenţe improvizate, adăugiri de versuri, şabloane prefabricate. Simple bănuieli referitoare la puritatea compoziţiei, vizând raportul dintre artistul (poetul, cântăreţul) de origine şi meşteşugarul virtuoz, acela care adaugă de la sine pasaje spontan comise pentru modelarea compoziţiei pe cont propriu. Un pianist înzestrat îl înfăţişează şi pe Liszt şi pe Bach în literă şi în sunet. El rămâne pe postul de executant fără abatere. Nu se întâmplă şi în oralitate. Executantul joacă rol dublu: preia textul din repertoriul comun şi-l expune în folosul tuturora. Meşteşugul îi asigură succesul. Nimeni nu-i pretinde

originalitate absolută în condiţiile oralităţii. Nedelimitarea rolurilor îngăduie un set de termeni care să justifice (-acopere), cu aproximaţie, punerea în act a operei: *poet*, *cântăreţ*, *meşteşugar*. Şi opera, la rândul ei, trece drept o *cântare*, *o zicere*, *o poveste* (chiar în cazul baladei; adică „povesteaăluia", a lui Badiu sau a lui Toma Alimoş; o poveste cântată).

Rolul artistului meşteşugar a fost urmărit şi pe terenul celorlalte ramuri ale artelor populare, decorative, plastice, în dans ori în muzică. Şcoala sociologică a deschis largi orizonturi în această direcţie. Aici se înscrie lucrarea lui Al. Dima consacrată broderiilor în lemn pe porţile ţărăneşti din Drăguş. Este o cercetare inedită ca tematică, după o iscusită tehnică de teren, cu observaţii la obiect şi comentarii succinte, pertinente. Autorul identifică pe întinsele suprafeţe ale porţilor drăguşene serii de semne încrustate, reprezentări fito-zoomorfe, umane şi astrale, care reprezintă însuşi universul imagistic al vieţii sătești, acelaşi, pe care îl re-descoperim şi în alte zone ale artei rurale, pe alesături, pe vestimentaţie, pe blidare ori pe ouă încondeiate. Dar, înainte de toate, prezintă interes exerciţiul meşteşugăresc al ţăranilor care transcriu în lemn semne poetice, operând cu iscusinţă şi în funcţie de natura materialului, substanţial diferită de a cobreslaşilor aparţinînd artelor înrudite: ţesături de in, cînepă, lână, sticlă, ouă.

De altfel, „Revista de Sociologie" a stimulat programatic cercetările de această natură, cu aplicaţie la materiale şi la meşteşuguri, prilejuri pentru cunoaşterea aprofundată şi în amănunt a formelor de viaţă ce ţin de manifestările artei ţinute sub observaţie.

Se poate spune că primele decenii ale secolului trecut au adus lămuririle trebuitoare privind înţelesul termenilor tehnici (artist, poet, meşteşugar, cântăreţ, interpret, etc.), facultatea de judecare a formelor sensibile ale oralităţii, deschideri comparatiste rezonabile interarte şi interculturi, modalităţi de tezaurizare. Institutul de Folclor din Bucureşti, instituţie

postbelic întemeiată, care s-a revendicat în bună parte de la Institutul Social Român, ctitoria ştiinţifică a lui D. Gusti (să reţinem: Mihai Pop, fostul director, Ernest Bernea, Ştefania Golopenţia, Ovidiu Bârlea, Tony Brill, etc. au fost membri activi ai echipelor sociologice interbelice), a preluat aspecte din programul înaintaşilor. Pentru sectorul creaţiei literare şi pentru tema în discuţie aici, pot fi invocate mai multe titluri. Ne vom opri doar la două dintre ele, anume la lucrarea efectuată de Ştefania Golopenţia, *O poetă populară: Veronica Găbudean*. Este o micromonografie publicată în numărul 1-2 al „Revistei de Folclor", pe anul 1957, când autoarea încă mai era în viaţă, vreme tulbure şi dramatică pentru toată lumea. Nu trecuse mult timp de când soţul ei, Anton Golopenţia murise în detenţie, fără judecată, după doi ani de sălbatică maltratare în celulă, sub un pretext improvizat. Motivul de fond, nedezvăluit cu intenţie de exterminatorii comunişti de la Putere, a fost că Anton Golopenţia a condus echipele sociologice la *Est de Bug*, cu populaţie compact românească. Cealaltă lucrare avută în vedere este *O povestitoare din Haţeg* şi este semnat de Tony Brill (În vol. *Studii de folclor şi literatură*. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 191-223).

Cine era Veronica Găbudean, după relatările Ştefaniei Golopenţia? O femeie tînără, de la ţară, dintr-un sat ardelenesc, nimerită la oraş ca slujitoare pe la diferite familii bucureştene. Era înainte de războiul cu năvălitorii bolşevici. În momente de răgaz şi de însingurare, îşi transpunea biografia în versuri, pe care le împărtăşea cunoştinţelor. Ştefania Golopenţia o contactase din motive profesionale şi înregistrase peste o mie de versuri. I le recita cu pasiune şi cu talent, aşa cum le notase pe hîrtie. Aşadar, se recunoştea ca poetă, nu cântăreaţă. G. Ibrăileanu credea că primul efect asupra ţăranului aşezat la oraş, care punea stăpânire pe întinderea unei generaţii, era mahalagizarea. Se referea la Ion Creangă, cel din *Dragoste chioară şi amor ghebos.* O ipoteză ce nu poate fi generalizată. Ea

nu se verifică nici în cazuri particulare. Veronica Găbudean era mai curând un caz de înstrăinare de la sat la oraş, cunoscut cu sutele şi cu miile în perioada interbelică. Roirea satului nu cunoştea limite. Cei plecaţi duceau cu ei obiceiurile de acasă, se căutau unii pe alţii şi se constituiau în mici colonii, cu iluzia supravieţuirii. Era un mod de rezistenţă prin tradiţie.

În asemenea cadru socio-uman lua naştere un tip de compoziţie destinată a fi spusă, scrisă şi expediată prin poştă cunoştinţelor rămase în sat, ştiri despre traiul nefericit al celor plecaţi de acasă. Adesea li se răspundea în aceeaşi manieră, prin compoziţii elegiace în care îşi făceau loc fragmente de proză, pentru informaţii curente, alternînd cu versuri ce dădeau culoare lirică stărilor depresive. „Mi-a arătat astfel o scrisoare, notează Ştefania Golopenţia, primită de la verişoarele ei Maria şi Cornelia Găbudean («o carte scrisă la 24 ianuarie 1939»), în care acestea, după ce o informează în proză despre nunţile ce s-au făcut în sat, trec la limbajul în versuri:

Carte scrisă cu lumină
Şi cu dor de la inimă.
Du-te carte cu poşta
În Bucureşti la tuşa.
Frunză verde de lămîie
La tuşa-n bucătărie
Roagă-te să te citească
Inima să şi-o tomnească”[1].

Versificatoarea Veronica Găbudean mimează cu pricepere stilul tradiţional şi-şi dovedeşte utilitatea, pe termen scurt, în perpetuarea formelor folclorice pe terenul configurat de peisajul alunecos sat-oraş. Autoarea micromonografiei, Ştefania Golopenţia, se arată încrezătoare în noua înfăţişare a liricii folclorice, inclusiv în substituirea cântăreţului cu poetul, care apelează la creion şi hârtie şi-şi rezolvă corespondenţa în

[1] Ştefania Golopenţia, lucr. cit., p. 102

spaţiul bucătăriei. Dar nu a fost confirmată şi era de aşteptat. Textele în cauză rămân simple documente de arhivă, de interes social şi demografic, aşa cum scrisorile ostăşeşti, compuse în aceeaşi manieră vers-proză, arată drama rupturii şi, în ultimă instanţă, disoluţia doinei de înstrăinare.

Se pare că Ion Taloş a intenţionat să dea curs unei dorinţe neîmplinite a Ştefaniei Golopenţia: „În luna martie a aceluiaşi an m-am mutat din casa aceea. De atunci n-am mai văzut-o pe tânăra mea informatoare. Păstrez însă, până astăzi, convingerea de neşters că n-ar fi trebuit s-o pierd din vedere”.[1] Asta l-a făcut pe tînărul, pe atunci, cercetător clujean să pornească *Pe urmele poetei populare Veronica Găbudean*, cum stă scris în studiul cu acest titlu, publicat în „Revista de Folclor” din 1960, nr. 3-4. Se aciuase în satul natal, Şchiopi-Turda, într-o zonă, se pare, mândră şi frumoasă, „în apropierea munţilor Gilăului şi Trascăului”.[2] A găsit-o *n'eved'ind*, adică o femeie aşezată şi cu grija treburilor casei. Nu-şi mai aducea bine aminte de Ştefania Golopenţia, dar păstra un album, „cam învechit”, cu fotografii pe care le arăta cui era dispus să le vadă. Cam atât.

Oricum, întreprinderea lui Ion Taloş, arhivată şi ea cu vremea, îşi are rostul sigur privind destinul unui om al satului, hăituit de la sat la oraş şi invers, ca şi privind destinul în cădere al doinei de înstrăinare. Mai nou, şi Constantin Eretescu l-a căutat pe un *creator popular,* Ambroze Moga, de aceeaşi generaţie şi destin frământat ca şi Veronica Găbudean. L-a găsit prin Canada, unde fusese muncitor prin diverse fabrici, însă cu dor de casă şi cu pasiune pentru culegere de texte folclorice, multe alcătuite chiar de el. Avea 73 de ani şi-şi găsea de lucru în grădina de zarzavat. Poate de aceea i-a inspirat lui Constantin Eretescu titlul micromonografiei sale: *Un caz de creator popular: Ambroze Moga* („Revista de Etnografie şi Folclor”, 1974, nr. 2). Şi Moga avea ce să arate: un manuscris cuprinzând

[1] Ştefania Golopenţia, Idem, p.99
[2] Ion Taloş, lucr. cit., p. 73

555 de texte versificate: „... – cele mai multe dintre ele reluări din mss. I – numerotate astfel: 1. (textul 1 este adnotat «1929 – şi până – 1939» în fruntea textului şi «Şi Până – 1939» la sfârşit)-54 (la acest număr sunt cuprinse două texte diferite, dactilografiate spaţiat); 54 – 254 (probabil 255) – 291 (sub acelaşi număr sunt cuprinse spaţiat două texte diferite); 292 – 540; urmează 1 text purtând indicaţia «[anul 1972] ultima poiezie» în fruntea textului şi numele autorului dactilografiat la sfârşit; urmează 12 texte nenumerotate, dactilografiate spaţiat, aflate pe ultima filă, nenumerotată”.[1] Aşa arată documentul. Din păcate, un manuscris pregătit pentru arhivare.

Iată cum începe Tony Brill relatarea despre *O povestitoare din Haţeg*, într-o micromonografie alcătuită după o schemă devenită aproape comună privind meşteşugarii artei folclorice sau despre cântăreţi, povestitori, poeţi-versificatori; aceleaşi pe care le-am întâlnit la Ştefania Golopenţia (*O poetă populară: Veronica Găbudean*), Gh. Pavelescu (*Un rapsod al cântecului popular: Ion Hanzu din Gura Râului*), Al. I. Amzulescu (*Elisabeta Ştefăniţă – povestitoare şi pictoriţă „cu acul”*), A. Vicol *(Un constructor muscelean de fluiere*), Vasile Cărăbiş (*Olăria din Arcani şi Stroeşti – Judeţul Gorj*), Gottfried Habenicht (*Un cimpoier bănăţean*), Dumitru Lazăr (*Poeta populară Rozalia Cernea*). Citim:

„Sânziana Ilona avea, când am cunoscut-o, 41 de ani. Mică de statură, slăbuţă, aparent timidă, cu o înfăţişare firavă, părea la prima vedere un om dezarmat pentru viaţă. Vioiciunea gesturilor şi a vorbirii ne-a dezvăluit curând natura ei puternică, cu trăsături multiple; din toată fiinţa ei izbucnea aviditatea de-a cunoaşte şi învăţa tot ce e nou şi interesant în jurul ei.

[1] Constantin Eretescu, lucr. cit., p. 157

Ne-am apropiat mult de ea în timpul petrecut printre noi; am învăţat s-o cunoaştem, şi fiecare zi ne descoperea noi trăsături de caracter şi mari posibilităţi.

Am auzit-o povestind şi desfăşurând, pentru a capta şi emoţiona, variate mijloace artistice. Am văzut-o trăind povestirile şi, în special, pe cele care-i plăceau mai mult. Am auzit-o bocind un om drag pierdut, cu o intensitate ce făcea prezentă durerea şi pentru cei din jur. Am simţit-o vibrând ca o mamă sensibilă şi drăgăstoasă când cânta un cântec de leagăn, am surprins-o întinerind când, cu ochi strălucitori, interpreta un cântec de dragoste şi reuşind de asemenea să redea cântând toată amărăciunea şi revolta ei, acumulate în viaţa grea şi nedreptatea pe care o trăise. Am preţuit-o pentru marea ei bogăţie sufletească; articolul de faţă este cel mai modest omagiu pe care i-l putem aduce”.[1]

„Omagiu”? „Elogiu”? Acelaşi lucru. Gh. Pavelescu publica *Elogiul ţăranului zugrav* („Revista de Etnografie şi Folclor”, 1991, nr. 1-2), pe care îl avea în pregătire de prin 1936. Schema utilizată în alcătuirea micromonografiei: o schiţă de portret pe suport psihologic şi moral, ca să iasă în evidenţă personalitatea puternică şi dinamică a intervievatului; câteva secvenţe biografice semnificative pentru implicarea, cu răspundere, în momente grele ale vieţii de grup şi de familie; repertoriul de texte, cu atenţie asupra specificului zonal şi a ecourilor printre contemporani; comentarii succinte, la obiect, vizând oportunitatea compoziţiilor, moştenite-inventate, inclusiv calitatea lor estetică.

În faza muncii de teren, specialiştii întâlnesc oameni ai locului, renumiţi în meserie, dar dublaţi, în completare, de cultură temeinică, umanistă, generoasă. Adesea, cum se constată din micromonografiile semnalate, oaspeţii de la oraş, trecuţi prin şcoli înalte, sunt impresionaţi, chiar copleşiţi, de

[1] Tony Brill, Idem, p. 191

puterea de dăruire, de surplusul sufletesc al celor de pe plai, de pe deal, de la câmpie. Îşi fac bine meseria: ca zugravi „de subţire", cioplitori în lemn, cântăreţi, povestitori. Nimic deosebit. Dar dincolo de firescul banal, se remarcă dorinţa celor înzestraţi de a rămâne ceva de pe urma lor, un *ceva* de valoare, fără răsplată, cântecul ca dar, lucrul bine făcut, ca să se bucure cei din apropiere. Este un mod de împlinire a existenţei omului, mai de preţ decât orice agoniseală: *Cu cât cânt, cu-atâta sunt*; un vers pe care Ovidiu Papadima l-a selectat ca titlu pentru antologia sa de cântece populare.

c. Lăutarul

Cu apariţia lăutarului, începe comercializarea şi decăderea cântecului tradiţional. Se pierde din obişnuinţă *cântecul ca dar*, povestitul ca *pomană* (multe basme au ca formulă de încheiere propoziţia: „Dumnezeu ţ-o plătească"), se uită legenda baciului Udrea, domnind pe plai, în preajma lui Dumnezeu şi în inima capodoperei. Îşi face apariţia, aşadar, un fenomen mai general. Pentru început, lăutarii sunt „ai noştri" (C. Bobulescu). Scrie Mihail Gr. Poslușnicu, unul dintre cei mai autorizaţi cunoscători ai problemei, în *Istoria* sa de la 1928, prefaţată de însuşi Nicolae Iorga: „Cântăreţii instrumentişti, în cete mai pronunţate, nu existau decât la nevoie şi constituite din porunca mai marilor oştirilor, pentru nevoile ţării; iar la petreceri, era de ajuns un singur *cimpoieș* sau *cimpoier*, al cărui cimpoi, prin secolul al 15-lea, putea îndeplini şi o nevoie armonică, prin cele trei tuburi resonante, *carava*, *hangul mare* şi *hangul mic*".[1]

Iată că autorul o ia cam de departe, ca să cunoaştem problema în întregul ei. „Lăutarii robi" ai lui Mircea Ciobanul (poate şi ai lui Mircea Turcitul!) „cântau aşa de cu străşnicie

[1] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români. De la Renaştere până în epoca de consolidare a culturii artistice*. Cu o Prefaţă de Nicolae Iorga. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1928, p. 579

încât nici că se putea un mai bun dar, pe care domnul ţării româneşti îl face vornicului Dingă din Moldova, dîndu-i pe Ruste lăutarul”[1]. Se ştie că Mihai Viteazul s-a însoţit de muzicanţi când a intrat triumfal în capitala tuturor românilor, Alba Iulia. Documentele depun mărturie pentru opt trâmbiţaşi militari. Ei executau muzică ostăşească, de paradă. După o cunoscută informaţie a lui D. Cantemir, *doina* era adaptată la ritmuri avântate şi războinice. Pe scurt, „începuturile” marchează diferenţieri lămuritoare: cântăreţilor li se spune cu un termen, se pare, mai nou, *lăutari*; ei obişnuiesc să activeze pe grupuri de interese, ţinînd de viaţa militară, de curtea domnească, de curtea boierească, aceasta din urmă, mimetică şi activă; de bănuit că grupurile oficiale de lăutari îşi alcătuiau repertoriile pe temeiuri patriotico-agitatorice (asemenea *Marşului lui Ştefan cel Mare*), incluzând şi texte tradiţionale, orale. Celelalte, particulare, apelau la cântece autohtone, ţinînd de petrecere, de obiceiuri familiale, dar îşi îngăduiau şi împrumuturi orientale, „mai lăutăreşti”. Sursa acestei categorii de muzicanţi o constituiau şatrele de ţigani robi, mutanţi de pe o moşie pe alta. Se dăruiau ori se vindeau pe preţ bun şi, de cele mai multe ori, constituiau fala moşierilor de vază, a curtenilor domneşti. Un vodă mai petrecăreţ, nu măsurat şi stăpân pe sine ca Neagoe Basarab, vărsa câte o lacrimă nevinovată, în moleşeala paharului şi la farmecul duios al lăutei.

Referinţe istorice se găsesc de multe feluri în arhivele mai vechi ori mai noi, acte de slobozenie a lăutarilor veniţi din toate părţile, zapise de reglementare a funcţionării breslelor, descrieri de instrumente muzicale, cromolitografii înfăţişînd imagini de la ospeţe domneşti, chipuri de lăutari, mulţime petrecăreaţă. Psaltirile, cronicile, cântecele de noroc şi de pahar, uneori calendarele au depozitat informaţii interesante şi pline de pitoresc, semne ale moravurilor-năravuri orientalizate care

[1] Mihail Gr. Poslușnicu, Idem.

au năpădit societatea românească, lipsită de preocupări serioase şi de interes general, după decăderea voievodatelor sub presiunea de moarte a imperiilor vecine.

Secolul al XVIII-lea s-a caracterizat prin organizarea şi prin răspândirea breslelor de lăutari-ţigani, robi la origine, în toate ţinuturile moldovene şi muntene. Oraşele erau dominate de invazie, iar boierimea de la mic la mare, cu ciocoimea în devălmăşie, prinsese gustul petrecerilor simandicoase, cu fast şi cu alai. O moşie dobîndită din bătrâni, prin aspra şi dreapta lege a pământului, ajunsese să preţuiască nici mai mult nici mai puţin decât un chef zdravăn de câteva zile, cu participanţi de nădejde şi cu privitori pe de lături, „ca la téatru". Iresponsabilul făptaş se considera fericit, adevărat om al zilei: arătase că e vrednic să chefuiască de să-i meargă vestea.

Breslele de lăutari începuseră să-şi facă de cap. Fiind solicitate din ce în ce mai intens, pe măsură ce se întăreau domniile fanariote, prinseseră gustul banului şi căpătaseră orgolii de meseriaşi cu faimă. De aici concurenţă îndrăcită, conflicte de interese, răfuieli între tabere, ambiţia de a pătrunde în saloanele cele mai greu accesibile, care dădeau tonul vieţii de societate. Breslele de lăutari deveniseră o boală a întregului est-european, dar cele ţigăneşti căpătaseră teren. Ajutate de domnie, impuneau monopol eliminatoriu. Au existat multe conflicte concurenţiale, unele de notorietate. Se citează, de pildă, un caz datorat oploşirii, în Moldova, a unui taraf de lăutari polonezi, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Erau „aduşi, probabil, la un preţ mai ieftin de către boieri şi care funcţionaseră pe la curţile boiereşti şi mănăstiri. Una dintre acţiunile breslaşilor era tocmai aceea de a nu permite intrarea în breaslă a străinilor. Din acest motiv, lăutari polonezi în Moldova au fost de scurtă durată"[1].

[1] Cristian C. Ghinea, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1965, p. 113

Secolul al XIX-lea a însemnat vârful de glorie al cântăreților lăutari; mai precis, până s-a dat tonul re-naşterii culturii naţionale, prin şcoală şi presă, prin „Dacia literară" şi prin „Convorbirile literare" ale Junimii. Este epoca lui Barbu Lăutaru, un geniu al muzicii lăutăreşti din toate timpurile. Intra în saloane ca un prinţ, iar boierimea, cu vodă în frunte, îl întâmpina împărăteşte. Episodul cu Franz Liszt, petrecut în casa boierului ieşean Balş şi relatat cu vibraţie de Vasile Alecsandri, participant la spectacol, l-a înălţat în legendă pe neîntrecutul maestru al lăutei şi al cobzei. Barbu a avut puterea să se măsoare cu marele oaspete budapestan, vedetă europeană, trezind unanimă şi binemeritată admiraţie. Nasc genii şi printre lăutari, dar ca interpreţi, ca meşteşugari; nu creatori autentici de forme sensibile, de genuri muzicale. E datul altora.

Lăutărismul este un produs de petrecere al boierimii în derivă. Promovarea lui a dus la marginalizarea muzicii populare autentice, până la denaturarea şi scoaterea ei din uz. Reînvestmântată şi urcată pe scenă, muzica populară s-a rupt de tradiţie, ca satul de oraş şi de propriul trecut.

B. Creaţiune şi creativitate

Mai mult decât oricare realitate aparţinând domeniului artei (indiferent dacă este vorba de agent, de produs, de funcţie ori de receptor), capodopera folclorică trebuie definită în raport cu două concepte înrudite între ele: *creaţiune* şi *creativitate*. Primul are semnificaţie sacră şi mistică, întrucât aparţine planului divin al existenţei; celălalt circumscrie sfera de activitate a divino-umanului, în accepţiune teandrică. O asemenea modalitate de abordare a problemei, deschis teologală şi patristică, poate naşte serioase semne de întrebare, mai ales într-o epocă pragmatică şi raţionalistă, ca aceea pe care o străbatem. Omul contemporan din secunda repede a

sfârşitului de mileniu este o fiinţă profund restructurată, care a renunţat la formele gândirii organice, participative şi integratoare. El se instalează în existentul imediat şi îşi transformă procesele psiho-mentale în operaţii de laborator, perfect controlabile, graţie unui aparat terminologic riguros, apt să-l plaseze în cea mai comodă certitudine. Lui îi repugnă nuanţele, dipticul tradiţional minte/ inimă şi apelează la tehnica algoritmului, pentru a alege optim dintr-o multitudine de serii algebrice.

Ca să luăm un exemplu concret, cuvântul *creaţiune* a fost supus unor reducţii semantice atât de evidente, încât riscă să devină inoperant în mai multe domenii, cum ar fi cel al naşterii genezice ori al misticii. Echivalent cu *invenţie* şi *meşteşug* (ceea ce înseamnă o vulgarizare începută încă din Renaştere, când s-a produs democratizarea „artelor liberale" şi a „artelor mecanice"), cuvântul *creaţiune* (= *création – creaţiune – creaţie*) se aplică, astăzi, atât în artă, cât şi în tehnică: pentru poezie, dar şi pentru aparatura motoarelor. Astfel, cuvântul *creaţiune* şi-a pierdut înţelesul originar, încărcat de valori religioase şi mitice, fiind abilitat să acopere realităţi incompatibile. Vechea şcoală românească făcea distincţie între *creaţiune*, pentru lucrarea lui Dumnezeu (cu sufixarea moştenită direct din latină), *creaţie*, vizând opera de artă, *invenţie*, vizând gândirea tehnică şi *meşteşugul*, cu referire la munca meseriaşilor. În limba română contemporană (*Dicţionarul explicativ al limbii române*) şi în bibliografia de specialitate (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, *Creaţie*), toate aceste cuvinte au devenit în mare parte sinonime şi au produs o varietate de sensuri. Nu alunecarea şi nici multiplicarea semantică ni se par deranjante (asemenea fenomene lingvistice arată tocmai bogăţia şi vivacitatea unei limbi), ci lipsa de specializare a termenilor. Se dovedeşte din nou că orice cuvânt, prin circulaţie, îşi pierde valoarea simbolică iniţială, se uzează şi, ca orice obiect, devine inutilizabil.

Să ne gândim la culturile tradiţionale ale Orientului, la indieni de pildă, sau la chinezi (taoismul în speţă), unde arta nu s-a solidarizat niciodată cu ştiinţa, unde poezia şi religia au constituit, încă de la origini, o experienţă unică, unidimensională. Simbolurile artei sunt sacralizate şi se constituie într-un limbaj care diferă (calitativ, emoţional şi iconografic) de celelalte forme de comunicare, inclusiv de vorbirea cotidiană. Europeanul, din contra, practicând secol de secol raţionalismul în gândire, a obligat religiosul să abdice din poezia primelor secole de cultură. Cine mai receptează, astăzi, imaginea cosmogonică din *Iliada*, ilustrată de formele ornate ale „scutului lui Ahile", accentele mistice din *Cântarea Cântărilor*, lirismul patetic al psalmilor biblici? Aceste capodopere au devenit texte de şcoală. Se citesc în clasă sau în bibliotecă. Biserica le salvează de la uitare, prin reactualizare permanentă în serviciile liturgice.

Tratamentele lingvistice amintite sunt explicabile. Ele îşi au suportul în mutaţii şi în diversificări istoriate bine cunoscute. De înţeles este şi obişnuinţa cu care omul modern foloseşte acelaşi cuvânt: *creaţie* pentru artă, în spiritul unei tradiţii uitate, dar şi pentru tehnica sofisticată, produs al gândirii de laborator. A avut loc şi o inversare de raporturi şi de roluri: în secolul nostru tehnicist, arta este aceea care îşi ritmează existenţa după modelul producţiei. Nu mai şochează pe nimeni împrumuturile de tehnologie, nici faptul că unele arte îşi datorează existenţa industrializării. Dar invazia şi supremaţia tehnicului (chiar şi atunci când vorbim de tehnica versului, tehnica romanului, dinamica dansului, industria culorilor, rezistenţa materialelor în arhitectură etc.) au dus, în ultima vreme, la compromiterea esenţei capodoperei, aceea care îşi justifică existenţa prin conceptele kantiene *exemplaritate* şi *originalitate*. „Creaţia" contemporană, „producţie" prin excelenţă (şi Adrian Marino echivalează „creaţie" cu „produs"), expresie a unor acte mecanice, controlabile, a căzut din condiţia privilegiată, de

capodoperă. Arta se naşte în serie, în conformitate cu dispoziţiile maşinii (programului, modelului, şablonului) şi se comportă asemenea oricărui produs specific societăţii de consum: este folosită, uzată, aruncată şi uitată. Folclorul nu pune astfel de probleme, pentru simplul motiv că a dispărut, ca realitate vie, din viaţa contemporană.

Dacă fenomenul *creaţie* (înţelegând prin aceasta un segment semnificativ din fiinţa artei) a cunoscut modificări substanţiale de sens şi de elaborare, ne putem aştepta la refaceri corespunzătoare şi în alte sectoare înrudite, la fel de importante. De exemplu, însuşi conceptul de *capodoperă*; în perioade diverse şi chiar la unul şi acelaşi autor, din epoca eroică a creaţiei umanităţii, întâlnim opere unice şi exemplare, fără corespondenţe directe cu altele, din serii înrudite: *Cântarea Cântărilor*, *Iliada*, *Divina Comedie*, *Faust*, dar şi: *Simfonia* nr. 3 în mi bemol major (*Eroica*), *Concertul* nr. 5 – în mi bemol major (Imperial), *Sonata* nr. 14 în do diez minor (a Lunii), *Fraţii Karamazov*, *Idiotul*, *Crimă şi pedeapsă*, *Luceafărul*, *Glossă*, *Doina*, *Coloana infinitului*, *Pasărea măiastră*, *Domnişoara Pogany* etc. Orice creaţie poartă însemnele individualităţii în asemenea măsură încât pare să-şi afirme mitul propriu, paralel cu acela al autorului.

Din contra, maşina (programul, proiectul, modelul) nu poate individualiza, pentru că operează cu date generale; de aceea *opera* ca unicat (cap de operă) este înlocuită prin *serie*. Ea se impune prin publicitate şi nu devine evenimenţială pentru că îi lipseşte puterea de seducţie, de emoţionare. Consumatorul modern de bunuri artistico-culturale doreşte serialul lui poliţist de sâmbătă seara, cu aventuri arhi-cunoscute; teoreticianul literar ne învaţă că poezia reprezintă o realitate generală, uscată, convenţională, un text sau un dicteu automat, produs nu se ştie de cine şi fără intenţie; romanul este un tip de scriitură în care frazele se constituie din segmente numerotabile etc. Ca să-ţi dai seama de valoarea unui poet, lectura unei singure poezii

nu aduce lămuriri suficiente. Este nevoie de un grupaj, adică de o *serie*, pentru a vedea în ce măsură autorul construieşte un text propriu, bazat pe o anume sintaxă. Au dispărut şi recitatorii de poezie, cei care îl ştiau pe Eminescu „pe de rost" (formula nici nu se mai foloseşte), pe Goga, pe Minulescu, pe Topârceanu. Chiar profesioniştii, mai precis actorii, apar pe scenă cu textul în mână: versul modern, segment anonim dintr-o serie, lipsit de individualitate, e greu de memorat. El trebuie *citit*, nu *recitat*. Dar între *lectură* şi *recitare* se află o deosebire de esenţă, ca între sacru şi profan.

C. Capodopera divină

Această sacralitate a dorit artistul anonim şi analfabet s-o menţină vie, în toate domeniile creaţiei tradiţionale. Şi a reuşit mai multe milenii, atâta timp cât s-a aflat în faţa sa modelul *creaţiunii divine*, în raza căruia, inspirat şi stăpânit de har, a căutat să se afirme, mulţumind Domnului prin *creativitate*, adică prin ceea ce poate el însuşi, cu mijloace modeste, să adauge la zestrea lumii eterne.

Putem apela oricând la *Biblie* pentru a deduce, din *Cartea Facerii* şi din *Evanghelia lui Ioan* (1.1-3, 14), concepţia creştină a *creaţiunii*. Dar şi marile mitologii se întemeiază, de regulă, pe o mitologie a începuturilor, asemănătoare cu Cartea cărţilor. Există părerea, destul de credibilă, că prima carte, *Facerea*, ar fi un adaos ulterior şi ar include elemente din tradiţiile asiatice. În *Geneză*, Dumnezeu s-a manifestat ca Fiinţă ziditoare, transformând haosul în ordine şi nimicul în lume. În antichitatea greacă şi homeriană, cosmosul reprezenta capodopera prin excelenţă, purtând atribute definitorii din perspectiva mitică a creaţiunii: *primordialitate* (se poate citi originalitate), *unicitate* şi *exemplaritate*, cu alte cuvinte *model* pentru oricare alt tip de creaţie (Mircea Eliade). Grecul studia

cosmosul (= podoabă, frumuseţe) şi legile sale, pentru a-şi orândui propriul comportament în acord cu principiile supreme ale binelui, frumosului şi adevărului. Între cosmos şi om se recunoaşte un raport de asemănare, nu de identitate, ca la chinezi; de aici decurg principiile armoniei şi frumuseţii.

Şi pentru creştini omul reprezintă capodopera divinităţii, fiind zămislit după chipul şi asemănarea stăpânului ceresc. Dumnezeu a făcut, în „primele zile" ale genezei, „fragmentele cosmice", apele, cerul, pământul, luminătorii. Le-a pus la locul lor şi le-a dat mişcare rotitoare. Apoi l-a aşezat pe om în mijloc, să le supravegheze şi să le ocrotească. El reprezintă încununarea creaţiunii, având loc determinat în raport cu Ziditorul, determinant şi privilegiat faţă de toată creatura. „Omul apare nu numai ca o *culme*, ci şi ca *principiu* al creaţiei"[1].

Cât priveşte cuvântul *creativitate*, ca termen de referinţă pentru definirea *capodoperei* în general şi a celei folclorice în special, trebuie să i se recunoască, într-o primă încercare de lămurire, dependenţa de corelatul său sacru, *creaţiune*. Este o perspectivă teandrică: „Cât s-au mărit lucrurile Tale, Doamne, toate întru înţelepciune le-ai făcut, umplutu-s-a pământul de zidirea Ta" (*Psalmul 103*, 24). Omul, fiind el însuşi creaţiune, se află integrat în ordinea cosmică a celorlalte capodopere ce constituie totalul zidirii. Şi aşa cum Dumnezeu îşi iubeşte creatura cea mai apropiată de sine, adică pe om, şi acesta, la rândul său, îndrăgeşte făpturile aflate în preajmă, întrucât recunoaşte în ele prezenţa şi măreţia Creatorului. Astfel, Dumnezeu se arată ca Tată ceresc şi ca Artist, cel care dă naştere şi cel care zideşte, construieşte, armonizează. Creatura învaţă toate acestea, fie privind în jur şi recunoscând mâna divină, fie prin revelaţia cerească. De aici morala fundamentală, potrivit căreia creatura îl urmează întru toate pe creatorul ei.

[1] Vladimir Lossky, *Introducere în teologia ortodoxă*. În româneşte de Lidia şi Remus Rus. Prefaţă de Pr. Prof. D. Gh. Popescu. Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993, p. 91

Omul desluşeşte, înainte de toate, esteticitatea lumii, acea frumuseţe care „a plăcut" şi Domnului în primordialitate şi care s-a transmis ca un fior mistic creaturii sale de atunci, precum şi celei de peste veac.

Peisaje celeste. Să reţinem aspectul diferenţiat al planurilor de receptare: prima experienţă estetică a Lumii, cea dependentă direct de zidire şi aparţinând Creatorului divin, se comunică în termeni constatativi: „Şi a privit Dumnezeu toate câte a făcut şi iată erau bune foarte. Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua a şasea" (*Facerea*, 1.31); „Şi a făcut Domnul Dumnezeu să răsară din pământ tot soiul de pomi, plăcuţi la vedere şi cu roade bune de mâncat: iar în mijlocul raiului era pomul vieţii şi pomul cunoştinţei binelui şi răului" (*Facerea*, 2.9). Cele ce aparţin pământului sunt *bune*: ale raiului, însă, *plăcute*. Dar *bun* şi *plăcut* se află în raporturi de sinonimie cu *frumosul filocalic*, mai ales că, într-un caz, este vorba de „pomi plăcuţi la vedere". Afirmaţia este simplă, firească; ea nu conţine nimic evenimenţial. Ar fi şi un nonsens: divinitatea raportează faptele la sine; fiindu-i dinainte cunoscute şi aparţinându-i, nu-i produc tulburare şi nici surprindere.

Dacă aceeaşi experienţă (imaginea raiului, de pildă) se raportează la creatură, ea capătă dimensiuni evenimenţiale: „Strigaţi lui Dumnezeu tot pământul. Cântaţi numele Lui; daţi slavă laudei Lui./ Ziceţi lui Dumnezeu: Cât sunt de înfricoşătoare lucrurile Tale,/ Pentru mulţimea puterii Tale,/ Te vor linguşi vrăjmaşii Tăi./ Tot pământul să se închine Ţie, să cânte numele Tău./ Veniţi şi vedeţi lucrurile lui Dumnezeu, înfricoşător în sfaturi mai mult decât fiii oamenilor" (*Psalmul 65*,1-4). În faţa peisajului cosmic, a zidirii, creatura este cuprinsă de *fior mistic*: cutremurare, uluire, mirare, înfricoşare, pentru că i se relevă în conştiinţă posibila apropiere de Creator. Fiorul mistic al experienţei estetice capătă accente acute atunci când făptura ia cunoştinţă de varianta transcendentă a

peisajului cosmic, de grădina paradisiacă imaginată de autorii cărţilor populare: „Deci prin acel loc minunat, purtându-l bărbaţii înfricoşaţi, l-au dus până într-o cetate ce strălucea ca grădina negrăită, având zidurile de aur şi de pietre de preţ pe care nu le-a văzut nimeni niciodată; iar stâlpii şi porţile erau din câte-un singur rubin. Din înălţime strălucea o lumină mare cu raze umplând uliţele cetăţii; şi ostaşi înaripaţi, cu chipuri tinere, se plimbau glăsuind cântări prea dulci pe care niciodată nu le-a auzit ureche omenească” [1].

Un peisaj feeric asemănător îl străbate Alexandru cel Mare în peregrinările lui fantastice: „Şi de acolo merse zece zile, şi ajunse la un câmp frumos, plin de mândre flori ce miroseau ca tămâia şi ca smirna, şi ca livantul, şi erau unele albe, altele negre, altele roşii, altele verzi, vinete, mohorâte şi galbene ca aurul. Şi căută Alexandru spre răsărit, şi văzu porţile raiului şi pe porţi văpaie de foc, şi sta raiul sus ca un munte, şi se vedeau pomii raiului înalţi fără samă. Şi mergea Alexandru înainte şi căuta spre câmpii raiului de la cincisprezece mile depărtări; şi ieşiră înaintea lui doi îngeri, şi ziseră:

– Alexandre, stai pe loc! Să nu mergi înainte, că este loc sfânt şi te vor arde heruvimii şi serafimii din rai; ci te întoarce la lume, că o să iei împărăţia lui Por-Împărat”.

Teoria şocului în receptarea realităţilor estetice inedite, de tip sublim, a lansat-o, cum se ştie, Im. Kant, în *Critica puterii de judecare*. Autorul îşi exprima părerea că, în momentul impactului cu o formă ce copleşeşte prin măreţie ori forţă, individul suferă o reacţie psihică negativă: de tulburare şi nelinişte. Se naşte o emoţie puternică, însă impură, anevoie de recuperat sub raport axiologic. În receptarea peisajului paradisiac, pot fi sesizate procese psihice asemănătoare, dar şi mult diferenţiate. Emoţionarea apare vivace şi într-o parte şi în

[1] Mihail Sadoveanu, *Spre Emaus*. *Din vieţile sfinţilor*. Cu un Cuvânt înainte de Arhim. B. Anania. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Petru Ursache. Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei „Trinitas”. Iaşi, 1993, p. 140

alta. Dacă ne referim la aspectul vizualizat al zidirii, la ceea ce numim peisaj obişnuit, constatăm că stările emoţionale sunt foarte variate, dar ele nu se datorează „şocului", nici „necunoaşterii" ori surprizei, cum atrăgea atenţia gânditorul german, referindu-se la experienţele savante.

Raiul de jos. S-a observat adesea că descrierile de natură lipsesc din literatura populară. Faptul a fost pus în legătură cu presupusa incapacitate a ţăranului de a se opri asupra amănuntelor, de a construi tablouri în chip sistematic, ca proiecţie imaginară a propriei existenţe, de a se emoţiona faţă de mediul în mijlocul căruia îşi duce viaţa. Nu este locul să dezvăluim aici inconsistenţa acestor afirmaţii. Ne mărginim doar să precizăm că explicaţia se află în legătură cu caracterele specifice ale culturii mitico-religioase a artistului anonim. Pentru el, *venirea primăverii* nu reprezintă prilej de inventar de forme şi de culori, de vietăţi şi de întâmplări plăcute, pe care să le înfăţişeze pe pânză ori să le evoce în cuvinte frumos ordonate. Aşa procedează creatorul aparţinând mediilor alfabete, întrucât beneficiază de un tip de cultură care îi este propriu: lipsindu-i natura, el o „caută", cum spune Schiller, o reţine în formele artei, pentru studiu şi contemplare, retras în viaţa lui tihnită.

Pentru anonimul analfabet, sosirea primăverii reprezintă o minune. Primăvara este „mama noastră", se spune în cunoscutul cântec popular, care vine de departe, chiar foarte de departe, poate din „zidire", să ne bucure cu farmecul ei fără seamăn. Descrierea amănunţită, chiar ingenioasă, cu mijloace tehnice specializate, o coboară şi o „închide" în lumea formelor concrete, de orânduit în muzeu sau în bibliotecă. În schimb, evocarea admirativă, asemenea unei fiinţe suprafireşti, duce la eliminarea amănuntului, a detaliului concret şi face să predomine emotivitatea spontană, vie, vraja mistico-poetică, sugerată nu de rima aleasă, ci de impresia că primăvara este un

mesager al Creatorului celui de demult şi de aproape. Nu înseamnă, deci, că analfabetul nu-şi dovedeşte predispoziţiile pentru înţelegerea şi transfigurarea poetică a primăverii; numai că o face în stilul său caracteristic, ce ţine nu de primitivitate, ci de primordialitate. Natura ca Lume, Cosmos şi Operă divină este o realitate vie în eternitatea ei, motiv pentru care omul o întâmpină, de fiecare dată, cu aceeaşi bucurie. Prin manifestarea admirativă, nu intenţionează să reţină într-o formă oarecare clipa dată, ci să reactualizeze din nou şi din nou momentul unic şi fascinant al începuturilor genezice. Experienţa frumuseţii, pe care o încearcă, se lasă asociată cu una religioasă, iar modalitatea de „receptare" nu se realizează printr-un act simplificator, pe care îl denumim convenţional „lectură", ci printr-un complex de manifestări cultico-ritualice: omul iese pe câmp „prima dată", vede sosind păsările călătoare „prima dată", aude murmurul izvoarelor „prima dată" etc. Primăvara nu reprezintă un tablou sau un text, ci o *vestire*.

Lanul de grâu, ce-şi etalează podoabele în întinderea liberă a spaţiului, pentru desfătarea estetică a privirii, are şi altă semnificaţie emoţională: este un *dar divin*, bogăţie şi frumuseţe deopotrivă. Mitologia darului cu valori asociate (religioasă, estetică, economică) dezvăluie adevărul că lanul nu reprezintă numai o formă de organizare mecanică a naturii, ci un lucru de taină, prin care se manifestă voinţa ocrotitoare a dumnezeirii faţă de creatura sa. Colindele, oraţiile, cântecele de natură sunt laude şi forme de mulţumire, rivalizând cu psalmii în diversitatea registrelor emoţionale.

Cerul înstelat, atât de îndrăgit de Im. Kant pentru măreţie, incomensurabilitate şi corelat al legii morale, trezeşte analfabetului *mirare*, *cutremurare* şi chiar *uluire*, ca şi eroilor din cărţile populare. Este o *mirare admirativă*, o *uluire participativă*. Termenii au alte semnificaţii decât cele cunoscute din lexicoane ori din tratatele de estetică. Şi este firesc, întrucât individul nu aşează un ecran între el şi realităţile zidite ori

ziditoare, ci se află chiar în interioritatea lor, ca făptură coexistentă.

Admirație, *mirare*, *uluire*, *rugare*, *mulțumire* etc., iată un micro-dicționar de termeni, utilizați în tradiție pentru valorizarea experiențelor estetice de esență sublim-divină. Frumosul estetic își păstrează particularitatea proprie și în asociere, iar *mirarea* nu se confundă cu *admirația* sau *uluirea* față de frumusețea divină suprafirească. Diversitatea conținuturilor emoționale și a fiorurilor mistico-estetice este evidentă, spre deosebire de arta savantă, unde stările de șoc, de regulă negative prin origine, oribilul, groaznicul, diabolicul, întunecosul etc. (de care se vorbește doar de la Ed. Burke și de la romantici încoace), nu pot fi omologate ca experiențe de tip extatic. Ele rămân pulverizate într-o serie de particule, fără perspective integratoare.

În aceeași familie a conceptelor negative se află și *frica*. Im. Kant a arătat, cu argumente temeinice, că frica nu are capacitatea de a favoriza sentimente estetice: cine se teme de Dumnezeu are conștiința întunecată și de aceea nu realizează măreția sublimă a genezei și a autorului ei. În realitate, sub ascultarea dogmei, frica se convertește în valoare pozitivă. Ea ține ființa în anamneză, o rezidește: „...pune în noi și frica fericitelor Tale porunci, ca toate poftele trupului călcând, viețuire duhovnicească să petrecem, toate cele ce sunt spre buna plăcerea Ta, și cugetând și făcând".

S-a spus că *Psalmii* concentrează întreaga taină a credinței în Dumnezeul cel unic, iar colindele românești evocă în duh și în literă misterul Nașterii Mântuitorului, cu exemplară acuratețe. Observația poate fi extinsă aproape la întreaga literatură, artă și obiceiuri populare, fie că este vorba de înțelesuri cultice, fie de evocarea, în spirit filocalic, a cadrelor peisagistice. Am văzut că nu se urmărește descrierea exterioară pentru receptarea imediată, ci dimensionarea paradigmatică, aptă să provoace fior metafizic și meditație; nu se resimt nici

intenţii de îndoctrinare, ci de co-participare afectivă la viaţa cosmică, încât fiinţa să se poată bucura de procesele de înnoire şi de înălţare. Mirarea, admirarea, uluirea etc. sunt experienţe sufleteşti ce solicită o retorică dinamică, de regulă interogativă. Se pune întrebarea, dar răspunsul rămâne în taină pentru că se află la Dumnezeu ziditorul şi atoatecunoscătorul. Dacă răspunsul s-ar traduce pe înţelesul creaturii, zidirea şi-ar pierde sensul de capodoperă divină, iar cântecul *Primăvara, mama noastră* şi-ar reduce valoarea la sensul literar al celor câtorva versuri.

Dimensiunea paradisiacă a peisajului ce ţine de voinţa divină provoacă şi o altă categorie de efecte mistico-estetice, înscrise în sfera suprafirescului. *Primăvara* şi *lanul* (exemplele pot fi înmulţite) se află într-o ambiguitate semantică subtilă, uşor de înţeles: pe de o parte, ele dau impresia de „realism popular", general acceptat în bibliografia folcloristică; pe de alta, la o analiză mai atentă, dezvăluie forme cultice ermetizate. Cântecul de primăvară nu se aseamănă, în ordinea şi structura versurilor, cu orice poezie populară. Este o incantaţie din familia imnurilor către soare (frecvente în antichitatea egipteană) sau din categoria farmecelor. De altfel, primăvara este invocată ca simbol al înnoirii, deci în spiritului misterului creştin, dar şi în scopuri terapeutice: „să cureţe" ca în descântece („Ia zăpada de pe coastă"), „să alunge" urâtul şi să instaureze frumuseţea. În alt farmec, se spune, tot în stil incantatoriu: „Soare, soare,/ Sfinte Domn mare...", astrul ceresc trecând drept mesager al frumosului. Soarele şi Primăvara (putem adăuga Izvorul, Codrul, Râul, pe linia „mitologiei difuze", despre care vorbea Lucian Blaga) apar ca „personaje" mitice autentice, dotate cu puteri miraculoase. Datorită gândirii mitice, frumuseţea este ritualizată (adică experimentată) şi asociată în literatura populară, spre deosebire de cea savantă, unde se cultivă peisajul pentru peisaj sau portretul pentru portret.

Exemplele selectate din romanele populare reproduc o realitate din domeniul „nevăzutelor". Imaginea raiului dă impresia de mimare în sens invers, de jos în sus, de la copie la model. Procedeul este simplu: omul a pornit de la cele „văzute" în imediata apropiere spre cele „nevăzute", supraîncărcând formele în cea mai convingătoare tehnică a fantasticului. În fond, raiul trebuie înţeles ca o variantă vizibilă şi revizuită a peisajului „de jos". Şi acesta se substituie, uneori, raiului. Se cunosc exemple celebre: „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai". Dar când sunt amintiţi paznicii grădinii sfinte sau acei „bărbaţi înfricoşaţi", nu mai funcţionează legea convenţiei, în sensul că peisajul nu mai aparţine lumii celor „văzute"; nu oricine este chemat să intre în grădina sfântă (doar Ioasaf, în cealaltă vreme a vieţii sale). Chipurile paznicilor sunt „înfricoşătoare" pentru că vestesc o realitate „nevăzută", peisajul transcedental, şi nu „văzută", cum se arată primăvara.

Dumnezeu şi om. Modelul creaţiei divine îndeplineşte, deci, într-o primă formă de manifestare, o funcţie didactică: creatura a învăţat prin geneză să fie activă, nu pasivă; *lumina se ia din lumină*. În toate mitologiile de mare tradiţie, creaţiunea se încheie, ca faptă divină, în timpul sacru al începuturilor. Cum nu există închidere absolută, ci *limitare care se deschide* (Constantin Noica), şi capodopera se dezvoltă prin actualizare şi finisare; omului i se acordă privilegiul unic printre făpturile creaţiunii, de a deveni co-părtaş la lucrare. Prin urmare, nu este vorba numai de relaţia paternalistă în duh, între Tată şi fiu, dar şi între Creator şi ucenicul său. Modelul oricărei creaţii îl constituie Zidirea sau cosmogonia, cum spune Mircea Eliade, capodopera primordială. Sunt necesare aici câteva lămuriri. Preexistenţa modelului nu face din creatură un imitator servil, lipsit de originalitate. Aceasta actualizează creaţia primordială, din mai multe motive: din

mulţumire, iar „tăria mulţumirii”[1] ocupă în euharistie un loc central; din *admiraţie*, ceea ce se materializează prin cântec, ca în colinde sau în cântece mitice „de natură”; din *nevoia de comunicare*, faptă ce constituie în euharistie „taină a Cuvântului”, prilej de apropiere între Dumnezeu şi om (*Psalmii*); pentru *conlucrare*, ceea ce implică răspunderea reciprocă: a Creatorului faţă de făptură, dar şi a făpturii faţă de zidire. Aceste forme de colaborare se unesc într-un sens unic, existenţial, care justifică însăşi raţiunea de a fi a capodoperei divine şi, totodată, esenţa religiei: este vorba de refacerea unităţii spirituale, a „văzutelor” şi „nevăzutelor”, a totalizării zidirii. În acest fel, versurile: „Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai” sunt pe cale să consacre, nu să „mimeze”, o realitate într-adevăr paradisiacă.

Omul este destinat, prin geneză, să fie creator. El poartă însemnele divinităţii, după „chipul” şi „asemănarea”, şi a fost născut prin participarea Sfântului Duh; prin urmare, i s-a insuflat harul creaţiei, putând să depăşească stadiul gesturilor mimetice sau al elaborărilor mecanice. Înainte de a fi *homo economicus*, *homo technicus*, *homo ludens*, făptura a fost croită să fie *homo aestheticus*, *homo religiosus*. Să reţinem un pasaj semnificativ din Nichifor Crainic: „Da, omul e în sens larg colaboratorul lui Dumnezeu în toate lucrurile bune ce se creează în această lume spre folosul tuturor, fie în domeniul religiei, fie în domeniul artei, doctrina ortodoxă nu ne îngăduie să admitem că locul de întâlnire al acestei colaborări ar putea fi inconştientul şi iraţionalul, ce se rânduiesc în zona animalităţii din noi”[2] . Fireşte, de vreme ce s-a convenit că zidirea reprezintă modelul oricărui act creator, nu trebuie să ne aşteptăm la reproducerea aceluiaşi tipar genezic. Ar fi şi absurd, şi împotriva ideii de creaţiune. Afirmaţia poate fi

[1] Alexandre Schmemann, *Euharistia. Taina împărăţiei*. Traducere de Pr. Boris Răduleanu. Ediţie îngrijită de Răzvan Bucuroiu. Editura Anastasia, (s.a.), p. 177

[2] Nichifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*. Studiu introductiv de Dumitru Stăniloae. Ediţie îngrijită, note, de Magda Ursache şi Petru Ursache. Postfaţă de Petru Ursache. Editura Moldova, Iaşi, 1994, p. 186

acceptată doar metaforic. Se spune despre o capodoperă literară (*Iliada*, *Faust*) că a fost delimitată o realitate ficţională, în raport cu o materie preexistentă: haos şi neant sau masă de idei, vocabule, sunete, culori. Acestora li se asigură o anume ordine internă, o funcţionalitate, astfel încât construcţia îşi este, cum se spune, suficientă sieşi, fără a fi dependentă de altele, de acelaşi fel. Nu se justifică niciun transfer de sens de la o capodoperă la alta, de la un „cosmos" la altul, pe cale liniară, ci mijlocită, prin metalimbajul criticii. Cel mult se poate ajunge la un alt tip de capodoperă, înţelegând prin aceasta organizarea ideală a unei anume strategii de comunicare.

Propoziţia lui Eliade cu valoare de definiţie: *cosmogonia este modelul oricărei creaţii* (*Aspecte ale mitului*, p. 21) trebuie „lecturată", cum se spune în filologia clasică ori în epigrafie, cu atenţie. Accentul topic poate să schimbe înţelesul textului. Mitograful are libertatea şi interesul profesional să valorifice cuvântul *cosmogonie* în accepţiune eliadescă, de creaţie primordială şi exemplară. Esteticianul poate propune altă variantă de lectură, deplasând accentul pe cuvântul *creaţie*. El nu intră în contradicţie cu mitograful; din contra, îl completează. Cu adaosul că zidirea reprezintă *capodopera* divinităţii. Nu suntem în măsură să ne pronunţăm care dintre cei doi termeni (*cosmogonia* ca act – *capodopera* ca rezultat) are pondere mai pronunţată. În orice caz, dacă subestimăm cuvântul *creaţie-zidire* (mai corect *creaţiune*), poate fi deteriorat şi sensul cuvântului *cosmogonie*. Tocmai de aceea teologii au unele rezerve faţă de interpretarea lui Mircea Eliade. Creaţie înseamnă „naştere pur şi simplu", din *nihil*, adică din „nimicul originar" (Vladimir Lossky, *Introducere...*, p. 70). Creaţie-creaţiune mai înseamnă şi *ordine*. „Dumnezeu geometrizează [1], spune C. Noica; iar ordinea este condiţia cosmosului. Prin urmare, *creaţiune* şi *cosmos* sunt sinonime, fiind unite

[1] Constantin Noica, *Jurnal de idei*. Text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu, Sorin Vieru. Bucureşti, Humanitas, 1990, p. 205

printr-un element comun şi definitoriu, *ordine*. Dacă inversăm datele problemei trecând cuvântul *cosmogonie* pe plan secund, ne aflăm în situaţia de a reface acelaşi itinerariu al discuţiei: cosmogonie înseamnă a găsi *puncte cardinale în haos*, adică ordine. Iar ordinea constituie condiţia creaţiei. Pe de altă parte, se ştie că grecii înţelegeau prin *cosmos* şi *podoabă* un model ideal de armonie în care se întâlneau deopotrivă matematica şi muzica. Ei nu asociau creaţia ca act evenimenţial cu cosmosul, cel puţin nu atât de sigur ca în creştinism şi în religiile asiatice. Însă ideea de artisticitate a cosmosului se află implicată şi subliniată prin *ordine* şi *podoabă*. Astfel, fie şi pe cale mediată, *cosmos* (cosmogonie) şi *creaţie* (creaţiune) îşi refac sinonimia.

Creaţia deschisă. Să reluăm ideea de secundaritate semantică a cuvântului creaţie-zidire. Sensul se află în *intenţie*, adică implicat în celălalt, deci în cosmogonie, în însuşi actul genezic. *Intenţia* poate fi, uneori, *mai reală* şi *mai profundă* decât pare la prima vedere. De aceea cuvântul *creaţiune* trebuie restaurat în deplinătatea înţelesurilor sale. Cosmogeneza vechilor sumerieni nu-şi dezvăluie nicio intenţionalitate. Aflăm despre existenţa unei diade acvatice, a unui panteon restrâns, a unor conflicte de putere între zeităţi solare şi chtoniene, dar nu apare niciun semn distinctiv privind ieşirea din haos ca necesitate. Indienii, mai speculativi, concep cosmogonia ca apariţie spontană a unor imagini mirifice (nufărul multiform). Asemenea variante cosmogonice cunosc puncte de închidere: creaţia are un termen (timp sacru), după care îngheaţă. Privită ca model static, ea este reactualizată periodic, mimată ritualic.

Creştinismul se deosebeşte substanţial prin ceea ce se poate numi *creaţie deschisă* sau continuă. Ea începe în primordialitate, prin voinţă divină, şi apoi este transferată oamenilor, prin *legământ* la iudei, *testamentar* la ortodocşi, în baza înţelesurilor teandrice. Cuvântul *intenţie* nu se referă la creatură, ci la demiurg şi înseamnă *planul* secret al acestuia

(iconomie), unde se află prevăzută şi înscrisă întreaga desfăşurare a existenţei omeneşti.

Aşa cum „*creaţia* este lucrarea Treimii" (Vladimir Lossky, *Introducere...*, p. 71), capodopera umană şi teandrică reprezintă puterea harului primit testamentar în momentul zămislirii fiinţei şi apoi întărit prin *vestire* şi prin *revelaţie*. Aceste impulsuri mistice vor coordona întreaga viaţă a tradiţiei şi le vom identifica în toate formele ei de manifestare. Aşa se deosebeşte „prin Duh" şi „prin har", capodopera divină (zidirea), „lucrarea Treimii", de capodopera umano-divină, ca să nu mai vorbim de materiale şi de tipurile de construcţie, de asemenea caracteristice şi definitorii. Iată sensul *intenţionalităţii* şi al *creaţiei deschise*. Ni se lămureşte, prin aceste două concepte, un anume simbolism religios al tradiţiei: legătura spirituală dintre om şi divinitate s-a păstrat vie în amintire şi după căderea adamică, sub forma obiceiurilor şi a literaturii populare. Cu alte cuvinte, tradiţia îndeplineşte funcţia de *axis mundi*, de refacere a unităţii primordiale dintre pământ şi cer, de reactualizare reală a grădinii paradisiace. Călătoria lui Dumnezeu pe pământ, deschiderea cerului la anumite soroace, înţelegerea graiului dobitoacelor, formă de comuniune cu toată zidirea, certifică vecinătatea imediată a omului cu „cerul de sus": după cum se păstrează şi vecinătatea cu „cerul de jos". Este o apropiere plină de sacralitate, difuză, abia simţită, dar care se revelă din propriile noastre cuvinte: „Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai".

Ca şi raportul dintre cosmogonie şi creaţie, nu trebuie simplificat nici cel dintre model şi creaţie. Este drept, cuvântul *model* reprezintă o realitate controversabilă şi în planul gândirii savante, şi în cel al culturilor tradiţionale, pentru că implică o contradicţie: dependenţă şi libertate. Immanuel Kant l-a relansat într-o manieră ingenioasă atunci când a afirmat că opera de geniu (capodopera) îşi este propriul său model: ea poate fi analizată, studiată, dar nu imitată; teza exemplarităţii

trebuie tratată ca o chestiune de etică scriitoricească: se recomandă nu „prelucrarea” modelului după reguli prestabilite, în vederea unui duplicat, ci realizarea unui alt tip de construcţie, care să îndeplinească statutul unicităţii şi al exemplarităţii. Astfel, modelul şi noua creaţie devin independente, dar, în acelaşi timp, ultima nu apare *ex nihilo*, ci datorită unui impuls benefic şi ziditor. *Coloana infinită* a lui Brâncuşi are ca pretext mitul eschatologic, prin care existenţa cosmică a fiinţei se petrece ca o alternanţă de vremi ale vieţii şi ale morţii. Numai un cunoscător al miturilor şi al artelor simbolice ne poate dezvălui asemănările adânc încifrate dintre cele două tipuri de opere (mitul eschatologic şi coloana infinită), absolut independente sub aspectul construcţiei formale.

Modelul ca principiu etic se confirmă adeseori şi în creaţia folclorică românească. Dar mai întâi să semnalăm că, în „zilele” sacre ale *facerii*, Domnul şi-a contemplat creaţia în linişte şi cu mulţumire, spunând: „E bine!”. Aşadar, i-a plăcut. Orice creator de geniu se caracterizează prin infinita generozitate; opera este făurită nu pentru a fi păstrată la sine, ci din dorinţa de a fi dăruită; bucuria primitorului se recunoaşte în mulţumirea creatorului. Am reformulat o propoziţie celebră a lui Arthur Schopenhauer, privind pesimismul omului de geniu; filozoful german spunea că geniul este pesimist, dar şi împăcat în tristeţe la gândul că opera sa va aduce bucurie în conştiinţele altora. Dar din dar şi mulţumire din mulţumire, precum lumină din lumină. Şi Domnul trebuie să fi fost un pesimist, dar puţin întrebător: oare vor înţelege oamenii binefacerile mele ca să pot fi mulţumit? Este umbra care se lasă asupra oricărui creator, aflat la sfârşitul lucrării.

Capodoperă şi geniu. Putem explica un anume aspect al psihologiei artistului popular, în consonanţă perfectă cu acel „e bine" din zilele sacre ale genezei. S-a scris mult despre folclor,

poate prea mult, însă mai nimic în privinţa autorului. A fost expediat, de regulă, prin şabloane comode şi simplificatoare: artistul este un analfabet care se ascunde în anonimat; este însăşi colectivitatea din mijlocul căreia se arată, din când în când şi efemer, un individ oarecare; e neamul cel bine-cuvântat de Dumnezeu cu harul cântecului; artistul nu poate fi o personalitate, pentru că nu are conştiinţa existenţei de sine şi nici a muncii prestate. Lipsa de cultură îi limitează atât de mult orizontul cunoaşterii, încât confundă secerişul cu povestitul; dacă îi ceri să-ţi cânte, el o face ca şi cum ar merge la prăşit; şi chiar cântă pe drum spre ţarină, cu sapa pe umăr...

Oare aşa să fie? Acestea sunt înţelesurile? Când ţăranul îşi priveşte cu mulţumire lanul, el *are conştiinţa* că bucuria trebuie împărţită. Lui îi aparţine munca, aratul, secerişul, ca unul care a înţeles parabola semănătorului, însă altcineva a săvârşit minunea, adică opera. Ea are o cauză care îl face să se mire şi să admire. Şi tot aşa: cântăreţul răspunde cu înţelegere şi bunătate solicitanţilor, pe care îi face fericiţi o clipă. *Are conştiinţa* că bucuria trebuie împărţită cu cei de faţă şi nu doreşte răsplată. El a venit cu munca, a prăşit, a cântat, însă cuvântul prin care s-a exprimat pe sine şi pe „ai săi" (Titu Maiorescu) nu este proprietatea lui, ci a tuturora. Mai mult: „Şi Cuvântul era la Dumnezeu". În acest caz, ce mai înseamnă monopol asupra muncii prestate, conştiinţă de sine şi de autor? Este vorba mai curând de *supraconştiinţă*, pentru că *sunt de faţă* mai mulţi reprezentanţi din lumea „nevăzutelor" şi din cea a „văzutelor". Dacă Ziditorul lumii îşi ia propria creatură în co-părtăşie la menţinerea ordinii cosmice, este în firea lucrurilor ca şi cântăreţul să-i asocieze pe ascultători la înfăptuirea rostirii frumoase, la o lucrare de bucurie.

Identificăm aici şi un aspect ritualistic al problemei: se spune că sfânta liturghie se săvârşeşte numai în „adunare'' (Taina adunării), constituită din preoţi; dar şi din credincioşi de mir, ambele părţi având roluri precise în desfăşurarea ei. Aşa şi cântecul popular: se execută ritualistic în colectivitate. Artistul se

retrage cu modestie în anonimat şi îşi spune cu mulţumire, asemenea Maestrului de sus, care îl veghează: „E bine!" Nimic orgolios, cu gând de paternitate, după cum nici Dumnezeul creştinilor nu se izolează (generalizarea lui Mircea EIiade, de la mitologiile tradiţionale la „toate" religiile ni se pare neconcludentă) pentru a deveni *deus otiosus,* o formă de istoricizare a divinităţii. Dumnezeu rămâne aproape de oameni, să se bucure de bucuria capodoperelor.

Seceratul şi *Cântatul* nu se deosebesc între ele, pentru simplul motiv că produc deopotrivă mulţumire; nimeni nu se gândeşte la elitizarea vreuneia dintre aceste activităţi. Aceeaşi bună dispoziţie îl face pe om să pună mâna pe fluier sau pe sapă. Artistul nu pretinde recompensă din două motive: a cânta, a povesti, a spune proverbe şi fabule (Esop a făcut parale multe din îndeletnicirea povestitului, însă el era un „om al cetăţii", nu al lui Dumnezeu) nu înseamnă meserie, ci har, datorie. În momentul în care au apărut „profesioniştii" care au comercializat cântecul, s-au produs şi condiţiile dispariţiei folclorului şi, în primul rând, a dispărut fenomenul de *supraconştiinţă* e*stetică.* În al doilea rând, banul reprezintă un mijloc şi nu un scop. Analfabetului i se pare o absurditate şi o lipsă de etică profesională să primească bani pentru ceea ce nu-i aparţine, pentru ce îi vine din altă parte: cuvântul şi harul divin; şi nici nu crede că e firesc să se oprească la „mijloc", de vreme ce şi-a atins scopul: bucuria de a-i face pe alţii fericiţi. Un singur lucru îi este clar şi de la el nu se abate; „Cu cât cânt, cu-atâta sunt". Este un vers celebru (sau ar trebui să devină celebru), ce poate rivaliza cu orice poetică savantă. El are o semnificaţie destinală, aşa cum i s-a decis creaturii prin geneză de a fi o fiinţă creatoare. *Cântecul ca dar* este modul de a exista al omului din mediul tradiţiei, justificând poziţia sa privilegiată în totalul zidirii.

Capitolul III

ARTELE POPULARE

Munca, *sărbătorescul*, *arta* (-artele: arhitectura, muzica, jocul-dans, genurile literare) sunt categorii ale existentului unei colectivităţi date, în timp şi spaţiu, de tip tradiţional. Ele dezvăluie chipul comportamental şi spiritual al grupului etnic echipat cu legi morale şi forme de viaţă îndelung experimentate; categorii în înţelesul de modalităţi de împlinire a fiinţei umane prin muncă, prin sărbătoare, prin meşteşuguri artistice. Asocieri imposibile, ar replica un sociolog modern: muncă-sărbătoare; contradicţie în termeni, ar adăuga un gânditor raţionalist şi pragmatic, fără să realizeze, o clipă, eroarea în care s-ar afla şi unul şi celălalt. Repet: este vorba de un univers în sine, acela al tradiţiei, de multă vreme apuse. Drept urmare, se cere investigaţie la obiect, transfer de gândire şi de imaginar. Nu se cuvine să reducem *sărbătorescul* la simplă sărbătoare, la simplă zi de calendar ori pauză banală între două reprize istovitoare de muncă, marca *week-end*. În fapt, nici un tip de prestaţie agro-păstorească din primăvară până în iarnă, din câmp ori din cuprinderea gospodăriei, nu se execută în sine, fără încadrare în rituri şi în ritmuri astrale. Sărbătorescul, ca moment ales şi ca spectacol, dezvăluie dimensiunea spirituală a actului muncii, răspunderea morală a primului ieşit la arat, a primei zi de horă din viaţa unui tânăr, etc. Cu toată disparitatea aparentă a celor trei categorii pomenite, ale existentului, ele se unesc pe direcţii principale prin deschiderea hotărâtă spre

cosmicitate, ca integrare în mişcarea maiestuoasă a întregului. Satul ca aşezare şi cadru al muncii este ales în funcţie de avantajele oferite de relief, dar şi de condiţiile atmosferice; casa reprezintă un punct fix pe verticală şi cu identitate precisă, iar interiorul locuinţei reînscrie aceeaşi realitate prin obiecte anume meşteşugite, forme închipuite ale vieţii, ale muncii şi ale imaginarului cosmic.

Omul modern îşi poate vedea asigurată existenţa prin posesia unui cont în bancă. De acolo îi vin toate: casa, masa, petrecerea – traiul berechet; nu şi *locul*, acel loc de neconfundat, care să fie numai al lui şi de neclintit, de la pământ până la cer. Numai omul aistoric, aparţinând tripticului tradiţional muncă-sărbătoresc-artă, beneficiază de un mod aparte de existenţă, perfect convenabilă şi de înţeles pentru fiinţa lui cosmocentristă. Nu este cazul să ne întrebăm, aici, de partea cui se află avantajele sau dezavantajele.

A. Arhitectura

Termenul arhitectură este utilizat cu precauţie pe terenul culturii orale. Împrumutat din limbajul savant, rareori atinge nivelul canoanelor general acceptate. În schimb, se menţine în concordanţă cu tripticul enunţat, *muncă-sărbătoresc-artă*, implicând înţelesul de *locuinţă strict utilitară*, dublat de elemente ce ţin de elevaţia arhitectonică propriu-zisă cât şi de mulţimea de forme decorative. Ca *locuinţă*, arhitectonicul capătă un aspect accentuat difuz, pentru că se adaugă, din necesităţi gospodăreşti, o serie de construcţii colaterale, fără relevanţă în planul artei: casă bătrânească, bucătărie de vară, hambar, şură, toate îngrămădite într-un spaţiu comun, stânjenitor. Prin definiţie, arhitectonicul se arată îndatorat utilitarismului, dar se salvează, totodată, prin planurile de elevaţie, sistematice, ingenioase, dăruindu-se contemplaţiei,

valorizării estetice. Examenul greu a fost luat cu brio, astfel că arhitectura, artă de sine stătătoare, dobândeşte cutezanţa să se integreze în sistem, făcând corp comun cu suratele de aceeaşi vârstă şi statură: muzica, dansul, sculptura, literatura. Dar acest statut privilegiat se potriveşte arhitecturii savante, nu şi celei din mediul oralităţii. Pentru aceasta din urmă poate fi rezonabil un comentariu ca următorul, efectuat din perspectiva cuprinzătoare a culturalului: „Arhitectura populară, unul din domeniile cele mai întinse şi mai complexe ale culturii populare în genere şi ale artei populare în special. Sintagma însăşi indică într-un fel această dublă apartenenţă, fiind oarecum ambiguă. Într-adevăr, în studiul culturii populare de pe poziţiile etnologiei sau ale antropologiei culturale şi sociale, obiectul **a**.**p**. îl constituie locuinţa şi construcţiile anexe, «acareturile», în preocupările etnologilor intrând toate construcţiile, nu numai cele având calităţi artistice deosebite, aşa cum, selectiv, indică termenul *arhitectură*. Al doilea termen al sintagmei defineşte partea de arhitectură care intră în domeniul preocupărilor studiilor de etnologie. În sensul cel mai larg este vorba de toate obiectele construite prin ştiinţa şi experienţa izvorîte din tradiţia îndelungată a poporului, îndeosebi a meşterilor fără pregătire teoretică de specialitate. De aici încolo, însă, încep îndoielile cu privire la proprietatea ambilor termeni alcătuind sintagma **a**.**p**.” [1] Precizare: aici este vorba de *arhitectura populară* (**a**.**p**.), nu de *arta populară* (**a**.**p**.).

Reţinem, din citatul anterior, că arhitectura savantă se întemeiază pe principiul selecţiei în operaţiunea de tezaurizare; se subînţelege, în baza esteticului. Arhitectura populară are prea mulţi naşi, de unde diversitatea de păreri care nu duc nicăieri. Dacă includem şi «acareturile”, producem confuzie regretabilă; dacă adăugăm «toate obiectele», riscăm să depăşim demeniul strict al arhitecturii. Fiecare selectează în felul lui, fie

[1] Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocşe, *Dicţionar de artă populară*. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, p. 21

că este vorba de etnograf ori de sociolog. Casa poate fi obiect etnografic. În acest caz se cuvin adăugate şi obiectele decorative de la catrinţă la tiparul de caş. Etnograful Ion Vlăduţiu îşi ia libertatea să procedeze astfel, alcătuind următoarea listă de obiecte obişnuite în muncile cotidiene ori pentru împodobirea locuinţelor: „Furcile de tors, fluierele, cimpoaiele, bâtele ciobăneşti, cupele, şeaua pentru cai, maiurile de bătut rufe, fusele, tiparele de caş, căucele, lingurile, cleştele de spart nuci, doniţele, solniţele, diverse mânere de unelte, ploştile, icoanele, crucile, ş.a." [1] Lista nu rămâne izolată. O frază explicativă lămureşte posibila sensibilizare estetică a etnograficului: „...toate poartă amprenta dragostei de frumos, amprenta unei îndemânări şi iscusinţe deosebite, fiecare dintre obiecte sunt bogat împodobite, bogat sculptate".[2]

Obiectele sunt rodul unor „îndemânări şi iscusinţe deosebite"; altfel spus, ele se plasează între util şi frumos, între etnografic (nu etnologic) şi artă. Selecţie nu înseamnă simplificare. Ea poate fi dictată de interesele cercetătorului în folosul observaţiilor specifice domeniului, fără a fi neglijate programatic valorile implicite.

Conceptul de artă populară comportă, de asemenea, dificultăţi în definirea, delimitarea şi indicarea seriilor tipologice. Sunt mai multe explicaţii, ca de pildă caracterul deschis al creaţiilor în măsura în care îşi schimbă statutul material/ spiritual după context; sau pentru că se pretează la abordări necesar-diverse (mitologic-istoric, laic-religios, etnologic, sociologic, etc.), ori datorită termenilor împrumutaţi, care lasă zone semantice descoperite. Sub acest semn se deschide un studiu, reputat de altfel, de *Artă populară:* „Termenul de artă populară are două accepţiuni: una generală însumând totalitatea manifestărilor artistice ale poporului –

[1] Ion Vlăduţiu, *Etnografia românească. Istoric. Cultură materială. Obiceiuri*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 385
[2] Ion Vlăduţiu, Ibidem

creaţie literară orală, muzicală, plastică, şi alta mai restrânsă cuprinzând în mod curent creaţia plastică de caracter decorativ-aplicat. Acest al doilea înţeles este cel care ne preocupă pe noi şi care formează obiectul acestui manual de îndrumare. De fapt, în literatura de specialitate, ca de altfel şi în vorbirea obişnuită, *arta populară* înseamnă şi este un tezaur rezervat pentru creaţia plastică, celelalte domenii ale creaţiei populare fiind cuprinse în denumirile de folclor literar, muzical sau coregrafic”[1].

Repet, conceptul de arhitectură are o semnificaţie difuză, incluzând deopotrivă construcţii utilitare, cât şi obiecte decorate, destinate muncii obişnuite şi interioarelor locuibile; conceptul de artă populară are şi el un înţeles general, dar şi unul aplicat la formele plastice. Ne spun aceiaşi autori: „În sensul pe care l-am delimitat mai sus, arta populară reprezintă totalitatea manifestărilor plastice realizate de creatorii populari. Principalele domenii de manifestare sunt: arhitectura populară, organizarea interiorului, mobilierul, textilele de casă, portul popular, ceramica, lucrul artistic al lemnului, al metalelor, al osului”.[2]

Şi aici s-au operat secţionări; n-aş putea spune dacă în avantajul ori dezavantajul esteticului. Sigur este că autorii au dorit să restrângă înţelesul *artei populare*, făcându-l utilizabil mişcării artistice de amatori care luase mare avânt în anii '60 ai secolului trecut. Ei dau credit şi termenului *folclor*, pentru o altă posibilă tipologie: folclor literar, folclor muzical, folclor coregrafic, deşi muzicologii preferă termenul *etnomuzicologie*. Unii autori apelau, cu decenii în urmă, şi la formula *artă rustică*, după cunoscute modele apusene. Unele dintre opţiunile amintite sunt eficiente pentru cunoaşterea sectorială. Dar niciuna nu merge până la capăt, adică la relevarea capodoperei,

[1] Paul Petrescu, Elena Secoşan, *Arta populară. Îndreptar metodic.* Centrul Creaţiei Populare, Bucureşti, 1966,p. 5

[2] Paul Petrescu, Elena Secoşan, Idem, p. 5

treapta cea mai de „sus", mai rafinată şi mai de gust a experienţei estetice, a împlinirii fiinţei umane. Toate meşteşugurile sunt producătoare de frumuseţe, ţesăturile, zugrăvelile, încrustările în lemn; şi toate etniile s-au învrednicit să dea la iveală „obiecte" minunate. Problema care se cuvine să ne preocupe în cel mai înalt grad: recunoaştem în cuprinsul vestimentaţiei tradiţionale semne ale capodoperei? Al dansului? Al cântecului? Drept urmare: dacă operăm cu termenii majori în artele consacrate, capodoperă şi geniu, procedăm iarăşi şi iarăşi secvenţial sau ne instalăm spiritual în împărăţia frumosului, cu tot tezaurul, bine cântărit şi ales, ca să împodobim un castel de legendă? Să ne asociem, aşadar, reputatului specialist Tancred Bănăţeanu: „Deci în studiul artei populare trebuie ţinut cont de punctul de vedere estetico-filozofic dar pornind de la realităţile etnologice. Este vorba, în consecinţă, de relevarea virtuţilor estetice din perspectivă filozofică ale culturii populare, ale canoanelor estetice specifice fiecărei etnii. Fiecare context socio-cultural etnic permite înlesniri sau restricţii ale dezvoltării uneia sau alteia din formele de manifestare artistică".[1]

Casa. Decupată din ansamblul de acareturi gospodăreşti, semnificative doar sub raport strict etnografic, casa propriu-zisă, locuinţă în exclusivitate, se distinge prin câteva elemente care-i asigură apartenenţa la genul consacrat al arhitectonicului, sub dubla condiţionare funcţională, a utilului şi a plăcutului. Materialele de construcţie specifice şi la îndemână, în toate zonele ţării (lemn, piatră, stuf, paie), şi-au dovedit utilitatea în înfăţişarea construcţiilor şi în diversificarea stilistică. Dar, indiferent de condiţionările de zonă şi de teren, *casa de deal*, *de munte*, *de câmpie* a adoptat, în temelie, unul şi acelaşi plan, pe care l-a cultivat fără abatere sute şi sute de ani.

[1] Tancred Bănăţeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*. Editura Minerva (colecţia „Universitas"), Bucureşti, 1985, p. 37

S-a asigurat structura geometrică a clădirii, dreptunghiul în alternanţă cu pătratul, sau ambele îmbinate armonios în una şi aceeaşi unitate arhitectonică. De aici şansa casei de a beneficia de jocul planurilor de elevaţie, care asigură construcţiei suplețe şi farmec. În mod paradoxal, elevaţia sfidează rigoarea geometrică. Ea ţine mai mult de inspiraţie decât de riglă şi de compas. Ochiul experimentat dictează, ochiul sensibilizat de lumea formelor indică locul potrivit pentru întinderea dreptunghiului, până unde să urce, pe verticală, stâlpul de lemn cu semne încrustate, sub ce unghi să se aplece acoperişul într-una sau în două ape. Se pare că celebra *secţiune de aur* nu i-a fost străină arhitectului anonim. Unii specialişti pretind că, într-adevăr, poate fi identificată în planul (şi în elevaţia) caselor bi-celulare: cu două camere pătrate, despărţite printr-o tindă dreptunghiulară şi cu acoperişul în două ape. Este tipul de casă cel mai răspândit şi mai bine articulat arhitectonic în tot spaţiul carpato-danubian. Se ştie, secţiunea de aur este cheia canonului clasicist. Dacă tipul de casă bi-celulară a atins asemenea performanţă în realizarea ei formală, se cuvine să operăm cu criterii adecvate de evaluare estetică. Îndemnuri vin din diferite direcţii: „De o mare diversitate tipologică, stînd însă sub semnul maximei reuşite arhitectonice întrupate în realizarea unităţii în varietate, casa ţărănească românească se caracterizează prin scara ei umană, subliniată de un admirabil echilibru de raporturi volumetrice. Jocurile de masă ale volumelor casei ţărăneşti scot în relief calitatea arhitectonică dominantă a arhitecturii populare româneşti iar dinamica plinurilor şi golurilor, de o rafinată simplitate, impune cunoaşterea casei ţărăneşti româneşti ca aparţinând, în modalitatea ei de exprimare, unei civilizaţii clasice”.[1]

Clasicismul reprezintă un stil de viaţă în istoria culturii omeneşti, arătându-şi roadele pe mai multe planuri, după *gust*

[1] Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 18-19

şi *măsură*; dar o vârstă cu soroc, fără întoarcere. Acele valori, distincte şi temeinice, au fost făcătoare de bine la vremea lor. De aici îndreptăţirea de a se păstra în memorie prin diferite forme de tezaurizare (muzee, biblioteci), ca probe doveditoare privind calitatea şi modul de viaţă al înaintaşilor noştri; dar şi punct de referinţă pentru noi înşine, în măsura în care ne împărţim între trecutul pilduitor şi viitorul ipotetic. Aşa s-a născut Muzeul Satului, să refacă pe viu şi concret chipul nu prea îndepărtat al trecutului. Este casa celebrului constructor gorjan Antonie Mogoş o capodoperă? Nicolae Iorga, Al. Tzigara-Samurcaş, C. D. Zeletin ar răspunde într-un glas: Da!

Artele minore. Dacă ţinem seama de funcţii şi de oportunităţi, putem cădea de acord ca *artele minore* să fie tratate în relaţie directă cu omul şi casa lui. Se cuvine, aşadar, să fie pomenite în continuare, acum şi aici. Înţeleg prin *arte minore* acele obiecte meşteşugăreşti, multe şi mărunte, destinate să *completeze* spaţiile de locuit, să le împodobească în fel şi chip, să le facă accesibile contemplaţiei şi frumosului. *Lăicerul* este cel mai important obiect de artă populară pentru împodobirea locuinţei, după cum costumul (ca *port*) este destinat (şi, în mare măsură, definitoriu) reliefării personalităţii individului, cu atribute morale întregi şi deplin responsabil printre ai săi şi în lume. Se şi spune ca recunoaştere şi confirmare: „Ori vorbeşte cum ţi-i portul, ori te poartă cum ţi-i vorba". La aceeaşi serie de funcţionalităţi aderă, mai mult ori mai puţin subliniat, şi alte categorii ale artei populare, ceramică, alesături, forme de mobilier. Mai relevante mi se par, însă, cele pe care le-am scos în evidenţă.

Lăicerul: „covor lung şi îngust, care se aşează pe perete formând frize policrome alternate cu spaţii libere"[1]. I se mai spune şi *scoarţă*. Primul, cu răspândire în zona Neamţ

[1] Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocşe, *Dicţionar de artă populară*, Idem, p. 272

(„denumit şi *păretar*, decorat cu dungi şi registre alese cu motivul *pomul vieţii*, caracterizat prin cromatica discretă a vopselelor vegetale – brun, negru, roşu închis, verde măsliniu, albastru de Prusia"), în Nordul Moldovei („se caracterizează printr-un decor compus din alternanţa de dungi şi motive alese, dispuse pe tot câmpul, încadrate pe laturile lungi de un mic chenar *în zimţi*; cromatica sobră a fondului întunecat este înviorată prin accente de oranj, galben, alb"); la pădurenii din Hunedoara (lăicerele sunt „viu colorate, cu ornamente mari, conturate puternic datorită contrastului de culoare al fondului roşu"); în zona Orăştiei, lăicerului i se spune *foaia de perete*, ca să se vadă utilitatea acestui obiect decorativ şi geometrizat în romburi („cromatica este sobră realizată prin alternanţa a trei culori de bază: brun, alb, negru"). Răspândirea geografică a *scoarţei*, tot în chip de „foaie de perete" este, de asemenea foarte mare, benzilor cromatice şi geometrizate alăturându-li-se motive stilizate zoo-vegetale. Ni se spune: „În repertoriul cromatic al scoarţelor olteneşti apar adesea păsări, animale şi diferite personaje. Păsările se regăsesc pe scoarţele olteneşti sunt legate de fauna specifică locală: pupăza, cucul, găinuşa, raţa, gâsca şi curcanul"[1]. De reţinut că unele figurine (-păpuşi), îndeosebi zoo-antropomorfe, figurează şi pe costume, ca să indice unitatea stilistică a diversului artistic, dar să sugereze şi rădăcinile îndepărtate, prin aşa numita *Venus de la Craiova*, din vremuri neolitice. Scoarţa se întâlneşte şi în Muntenia („o ţesătură cu finețe deosebită, compusă din două foi la care s-au folosit culorile pastelate, specifice vopselelor vegetale"), în Dobrogea (unde „predomină roşul, la care se adaugă culorile: negru, verde, alb, violet, galben, portocaliu"), în Moldova („cu decor geometric în romburi concentrice sau grupuri de dungi şi motive alese"), în Maramureş („fiecare piesă în parte este un unicat, atât prin compoziţie cât şi prin culoare"), în părţile

[1] Lucr. cit., p. 373

bănăţene (« avea încă din secolul al 18-lea compoziţie decorativă cu câmp central, mărginit de chenare"), etc.

Este evident că specialiştii în domeniul artei populare au fost preocupaţi intens de formele decorative şi de categoriile cromatice, pentru utile exerciţii stilistice şi de gen. Copleşeşte ideea de disponibilitate inventivă, aceeaşi la artiştii talentaţi din toate timpurile, ca şi bogăţia cromatică, jocurile geometrice, pitorescul chenarelor decorative. Motivele călătoare, fito, zoo antropo(morfe) dau unitate obiectelor de artă, indiferent de diversitatea lor constitutivă: port, ceramică, mobilier. Sunt apropieri de ordin formal, de prim plan; dar pot fi urmărite şi „în adâncime" sau, cum se mai spune, „în plan secund" (N. Hartmann). În acest caz, comparaţia se extinde, depăşind genurile uneia şi aceleiaşi serii artistice. Teoria artei a lansat de multă vreme teza asemănării arhitecturii cu muzica, domenii esenţial diferite în privinţa materialelor proprii de construcţie. Ele se asociază (ca să intre în ordine sistemică, împreună cu celelalte arte majore, pictura, literatura, dansul, sculptura), în baza categoriilor tectonice ale *plinului/golului*, vizibile în arhitectură şi sesizabile în muzică, pe calea auzului. Este ca şi cum am vorbi despre ritmurile poetice, despre coexistenţa silabelor accentuate/neaccentuate în structurarea aceluiaşi vers. Toate artele se întemeiază pe construcţii formale, pe simetrii şi pe ritmuri.

Iată un pretext să re-luăm în discuţie artele populare decorative (ceramica, lăicerul-scoarţa, alesăturile, costumul în general), pe portativele culoare-muzică. Istoricii artei populare, începând cu generaţia lui Al. Tzigara-Samurcaş, au pus la punct, în decursul a câtorva decenii, problemele de bază ale domeniului, cât le-a fost permis, până la epuizare, prin muncă de teren şi de bibliotecă. Stau mărturie muzeele etnografice şi de artă, bine puse în ordine şi cuprinzând toate zonele reprezentative ale ţării; prin atlase de profil, studii monografice de mare competenţă şi erudiţie, dicţionare tematice şi generale.

Materialul în totalitate se află la vedere, în toată amploarea şi bogăţia lui. Nu ne rămâne decât să repetăm, cu prudenţa ce se impune, amintita constatare făcută pe terenul artei culte privind relaţia dintre arhitectură şi muzică; de data asta încercând s-o extindem spre zona muzică-pictură. Anonimul de ieri şi mai de demult era un virtuoz al culorilor: le vedea şi le auzea totodată. Opera şi el cu *goluri-plinuri*, pe care le încadra în spaţii „vizibile" şi în structuri ritmice „audibile". Îl destăinuie, printre altele, formulele tehnice de execuţie, ca şi anume expresii sinonimice: culoare *în ton*, în *armonie*, în *nuanţă*. Afirmaţia poate fi demonstrată, nu numai rostită pur şi simplu. Cu siguranţă, există destule puncte de susţinere în acest sens. Meşterul tâmplar-zidar face musai consult, pe faţă ori de taină, cu ortacii, pentru alegerea locului de casă; dar şi maestra în alesături îşi găseşte vreme de sporovăială cu suratele, să dea de rostul celei mai potrivite culori într-un anume grupaj cromatic de ie ori de macat. Şi este ca şi cum ar pune un concert în orchestraţie, nu aranjamentul unei ţesături de stative.

Promiţătoare pentru tema interrelaţiilor dintre arte mi se pare şi aceea privind rolul lăicerului în componenţa închipuită a pereţilor casei. Nu este vorba numai de funcţia ornamentală, general recunoscută, dar şi de completare, chiar de susţinere. De aceea lăicerul poartă, regional, denumirea de *păretar* sau *foaie de perete.* Ţăranul are oroare de *vacuum*, spune Lucian Blaga, de monotonie, de spaţii uniforme. El pune spaţiile inerte în mişcare prin intercalarea obiectelor meşteşugite artistic, îmbogăţindu-le cu imagini din existenţa imediată, după cum îşi apropie depărtările cosmice, dându-le chip şi asemănare pe întinderea delimitată a obiectelor prelucrate, destinate să împodobească interioarele. *Prispa* era mândria gospodarului. Pare incredibil? Ea împrejmuia casa monocelulară (cu tindă), loc de veghe sau consacrat pentru taifas cu vecinii, de popas pentru călătorii străini. Prispa însemna şi prima treaptă de înălţare a micului aşezământ, de înălţime convenabilă şi,

totodată, prelungire a temeliei. La rândul său, *stâlpul* de lemn încrustat cu semne astrale prelua ideea de înălţare. Împreună cu acoperişul înclinat cu socoteală asigura dimensiunea, dar şi sprinteneala corporală a ansamblului. Iată că ne apropiem de limbajul obişnuit în comentariul arhitecturii savante. Se spune că, în jocul planurilor de elevaţie, de preluare a pragurilor pe verticală, în alternanţe şi ritmuri, materia primă (piatra, lemnul), greoaie la origine, se înviorează, capătă însufleţire. Cu alte cuvinte, arhitectura nu apare ca o artă statică, în acord cu gândirea clasicistă, ci în mişcare, plină de viaţă, ca şi muzica ori poezia. Lecţia s-a făcut cunoscută de la Wölflin încoace; dar, după câte se pare, se practica de când lumea.

Rolul de iluzionist al stâlpului îl ia lăicerul, în sensul de înălţare şi de spiritualizare a interiorului. Are forma alungit-dreptunghiulară şi mai îngustă decât peretele. Aşezat pe suprafaţa albă, uniformă, acaparează privirea, predispusă să-l recepteze pe verticală, mai curând decât pe orizontală. Lăicerul accentuează mişcarea ritmică a peretelui, deţinând o poziţie privilegiată în cuprinsul încăperii şi în compania celorlalte obiecte expuse, în măsura în care acestea răspund ordinii decorative.

Funcţia utilitară propriu-zisă nu trebuie suprasolicitată, chiar dacă avem în vedere locuinţele cele mai modeste. Totdeauna se urmăreşte un *loc* în raport cu care individul intenţionează să se identifice ca persoană. Asta se constată cu ochiul liber şi la case monocelulare, dar mai ales la *casa mare*, bi-celulară. Prima se distinge prin două-trei puncte consacrate: *colţul de vatră* preluat din vechea colibă, cu focul şi cu ritualul gătitului; *colţul mesei*, ţinând cont că actul se desfăşoară ritualistic; familia întreagă fiind adunată, cineva anume împarte hrana, cineva anume rosteşte rugăciunea. În sfârşit, *colţul cu icoane* (cu blidarul). Lângă el străjuieşte lăicerul, aşezat drept pe perete, pe verticală. Casa bi-celulară rezervă o cameră numai pentru nevoi utilitariste, la dispoziţia întregii familii. Cealaltă,

camera mare sau *de curat* (de ţinere) este destinată numai sărbătorescului. Portul (costumul) se conformează aceleiaşi diviziuni stricte, muncă-sărbătoare: un rând de haine pentru zilele de lucru ale săptămânii şi *încă unul* pentru ţinere, „de sărbătoare". Nu se acceptă schimbare de roluri. În muzee se conservă costume de sărbătoare, ceea ce derutează în anumite privinţe. Fiind vorba de păstrarea lor în secţiuni ale artei propriu-zise, aspectele colaterale pot trece neobservate.

Ceramica. Ceramica este o artă ornamentală, tipică de interior, alături de scoarţe, de alesături, de icoane. Unele forme smălţuite se înscriu, în chip de chenare, sub streşinile caselor ori ale bisericilor. Era confecţionată de meseriaşi organizaţi în bresle, cu statute în regulă, devenind veritabilă sursă de venituri. Anumite localităţi din ţară se făcuseră cunoscute tocmai pentru că se specializaseră în această direcţie, vizând mai ales olăria mată, colorată, smălţuită. În bibliografia mai nouă i se spune *artă mică*. Deducem că este *mică* în raport cu alte ramuri ale artei populare, *minoră* şi aceasta faţă de surata ei *majoră* (savantă, cultă). Într-adevăr, ceramica a devenit un meşteşug oarecare; mai căutată, oarecum, pe piaţa de mărfuri decât obiectele etnografice de lemn, să spunem, datorită întrebuinţărilor date de unele categorii de consumatori. Aşadar „mică", întrucât ocupă un spaţiu restrâns, aproape inobservabil în lumea contemporană. Este soarta istorică a artelor populare să treacă, treptat, în plan minor, pregătindu-se pentru dispariţie ori tezaurizare în cel mai bun caz. Unele arte se nasc „minore" din capul locului, pentru că îndeplinesc roluri modeste. În asemenea condiţii îşi găsesc justificarea deplină, se arată utile, chiar „importante". Nu este şi cazul *ceramicii*. Arheologia depune mărturie că vreme îndelungată a fost o *artă majoră*, singura cunoscută şi practicată pe scară largă la începutul începuturilor; muzica şi dansul fiind *minore*, fără a mai aminti că literatura, ca „expresie sensibilă", mai avea de aşteptat.

Aşa cum a existat o cultură a pietrei necioplite (-cioplite), a bronzului, a fierului, a lemnului, s-a produs în desfăşurare şi una a ceramicii, în mai multe zone ale continentelor. Pe bună dreptate s-a spus că *istoria începe odată cu Sumerul*[1], epoca de glorie a ceramicii; mai întâi a lutului ars, a cărămizii, a cuptorului pentru pregătirea materialelor de construcţie. Celebra *roată a olarului*, considerată „prima revoluţie" din istoria omenirii, a apărut în această vreme. Se vede că meşterii erau geniali, de vreme ce nu se cunosc nici astăzi secretele preparării cărămizilor, mortarelor, culorilor, smalţurilor. Ceramica era solicitată peste tot, în construire şi înfrumuseţarea oraşelor, în producerea vaselor de mărimi şi utilităţi diverse, de la depozitarea alimentelor la împodobirea locuinţelor. Nu se mai păstrează decât fragmente şi cioburi. Ele au fost scoase la iveală prin săpăturile arheologice, ajutându-l pe omul contemporan să reconstituie modul de existenţă, de viaţă domestică, al sumerienilor de peste milenii, în activităţi productive, în relaţii comunitare, în călătorii şi războaie.

Documentele arheologice aduc informaţii de interes artistic, dar şi cu extindere în sfere ale obiceiurilor, culturii, civilizaţiei. Alături de vasele ornamentate în forme artistice, se cuvine amintită *scrierea*, invenţie sumeriană pe celebrele *tăbliţe de lut.* Acestea au fost descoperite în depozite impresionante ca mărime, conservând texte de importanţă maximă, juridice, religioase, artistice. Abia date publicităţii, au şi fost recunoscute drept piese reprezentative în tezaurul omenirii, sursa multor capodopere ulterioare şi îndreptare pentru codurile morale şi religioase.

Dar şi istoria omului ca om începe de la Sumer, pornind tot din materia proprie ceramicii, *lutul.* Dumnezeu i-a dat chip şi asemănare, în *Geneză*, rostind cu mulţumire că „e bine", adică făptura i s-a părut întocmită să dureze, fiind şi „frumoasă". De la

[1] Vojtech Zamarovský, *La început a fost Sumerul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981

om, lucrarea asupra lutului a vizat şi alte vietăţi, de data aceasta în jocurile de copii. Într-o istorioară de pateric stă scris că Domnul Iisus, copil fiind, a meşterit două păsărele de lut, asistat de un băieţel din vecini. Deodată, noul venit a fost cuprins de invidie şi a încercat să le strivească. Domnul a strigat: „Zburaţi, păsărelele mele!". Ele s-au însufleţit şi s-au ridicat. Pare o minune. Dacă este să dăm crezare istorioarelor religioase, şi *jocul* s-a ivit tot în preajma legendelor sumeriene. Tot o istorioară de pateric îl evocă pe micul nazarinean aşteptând oaspeţi într-o zi sorocită. Un copil sărman s-a înfăţişat şi el, dar cu mîhnire în suflet, pentru că nu avea nimic în mână să-i dăruiască după dorinţă. Iisus, presimţind, era şi el întristat de necazul celuilalt. Străinul şi-a spus, în sinea lui, să încerce să joace, să facă gesturi frumoase ca dar. Domnul a început să se lumineze, să rîdă, bucurându-se împreună. Atenţie: se spune că Iisus Hristos nu rîdea de obicei.

Situri şi stiluri. Staţiunea arheologică de la Cucuteni este un dar al ceramicii. Dacă nu s-ar fi practicat acest meşteşug de mare răspândire în neolitic, n-am fi aflat că istoria strămoşilor noştri se întinde până în vremuri foarte îndepărtate, conform unor tipuri de aşezare şi de cultură specifice: Criş-Starceva (5.000 î.e.n.), Vădastra, Boian-Gumelniţa, Vinča-Turdaş; înainte de toate, Cucuteni; că materialele ceramice descoperite în staţiunile amintite, *in situ*, se dovedesc a fi de aceeaşi vârstă cu sumerienii, că formele ceramice (olăria, în speţă) se disting prin ornamente asemănătoare. Citim într-o lucrare de specialitate: „Mărturiile cioburilor găsite în pământ sunt astăzi, de cele mai multe ori, singurele manifestări de civilizaţie omenească care ne-au rămas. Inalteralitatea materialului ceramic, cu toată fragilitatea lui, a făcut ca cioburile să poată rămâne neschimbate, împotriva vremii şi intemperiilor, în timp ce alte

lucruri au dispărut”[1]. Cu siguranţă, neoliticul este timpul ceramicii. Ea a apărut spontan în zone aflate la distanţe considerabile, dar acestea au cunoscut influenţe stimulative între ele, dovadă tehnicile comune de lucru, motivele decorative şi opţiunile pentru formele cromatice. De altfel, artele şi meşteşugurile nu au cunoscut niciodată graniţe restrictive, doar politice, asemenea opreliști artificiale şi păguboase găsindu-şi loc în timpuri moderne şi civilizate.

De regulă, influenţele se resimt puternic în epoci agitate. Ele sunt mai mult sau mai puţin benefice; până izbândeşte spiritul autohton, dacă îl ţin puterile, să-şi găsească vremea şi tihna necesare pentru asimilare şi sinteză. Trecând peste epoca difuză şi instabilă a bronzului, s-a constatat o perioadă de reaşezare a fenomenelor culturale şi artistice. În această privinţă, răspunderea creatoare şi-au asumat-o dacii, care au reuşit să recupereze îndepărtata experienţă cucuteniană, remarcându-se şi prin contribuţii proprii, ceramica neagră însemnând o contribuţie de notorietate.

Dacă rămânem la olărie, constatăm supravieţuirea unor forme preistorice, cucuteniene, vase masive, siluetate, netede şi cu toartă; sau vase pentru întrebuinţări zilnice, din categoria blidarelor (străchini, cupe, oale), discret decorate. S-a moştenit ceramica roşie cucuteniană, smălţuită şi ornamentată în dungi simple, ca şi ceramica neagră, netedă, austeră. Este „olăria timpurilor noi”, cum o numeşte Barbu Slătineanu, post-dacică, reînviind în forme istoriate peste întinderea Evului Mediu şi a Feudalismului.

Istoriere. Şi „olăria timpurilor noi” se caracterizează, îndeosebi la începuturile sale, prin tranziţie şi prin asimilarea fondului moştenit din tradiţia cucuteniano-dacică. Se ivesc noi centre de ceramişti, care reuşesc performanţe meşteşugăreşti

[1] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*. Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1938, p. 10

remarcabile, în Maramureş, Bihor, Lăpuş, Bistriţa, Cutea de Argeş, Braşov, Rădăuţi, Cetatea Albă. Harta centrelor de olărit, densă şi aceeaşi pe cuprinsul întregii ţări, privind viziunea stilistică integratoare, înscrie localităţi cu mari grupuri de meşteşugari organizaţi în fratrii de lucru: 43 (la Iurceni – Basarabia), 50 (Horez), 40 (Ştefăneşti), 27 (Curtea de Argeş), 190 (Brădeni – Bacău), 130 (Lehăceni – Turda), 200 (Oboga), 200 (Pucheni). Am citat doar câteva. Sunt judeţe care cunosc 10-15 centre de olari. Scrie acelaşi Barbu Slătineanu: „Împrăştierea diferitor forme de olărie pe teritoriul ţării poate să arate, nu numai influenţele ce au venit din afară, dar mai cu seamă să indice regiunile unde elementele autohtone s-au menţinut împotriva cotropitorilor. Astfel, se pot foarte bine urmări, prin menţinerea tradiţiei romane în olărie, regiunile care au fost mai adânc romanizate, cum este cazul în Oltenia, Banat, Haţeg, Bihor şi până în Maramureş. În alte regiuni, unde penetraţia romană şi cele mai târzii au fost mai slabe sau trecătoare, se constată menţinerea tradiţiei preistorice, aşa cum s-a întâmplat în Moldova, în Câmpia Munteniei şi în nordul Scaunelor Secueşti”[1].

Urmărind etapă după etapă, se constată că Bizanţul, la rândul său, împrumută de la asiatici, printre altele, tehnica ornamentaţiei exterioare a edificiilor religioase şi publice, începând cu biserica Sf. Ion Studion din Constantinopol, de unde s-a răspândit în toată creştinătatea. „La noi, sub imboldul venit de la bizantini, ornamentaţia faţadelor cu ceramică a luat o dezvoltare deosebită chiar din secolul al XIV-lea, şi o întâlnim la început sub forma unor discuri mici la bisericile lui Nicodim, ale lui Mircea cel Bătrân, la Vodiţa, la T. Severin şi în biserica ruină de la Târgovişte”.[2] Se confirmă că bizantinismul a găsit teren de aplicaţie şi în domeniul arhitecturii. Modelele erau aduse acasă de către constructorii de biserici din familia Meşterului Manole.

[1] Barbu Slătineanu, lucr. cit.,p. 167
[2] Idem, p. 23

Ceramica era şi ea adusă acasă, adică se importa intens cea bizantină, la sfârşit şi la început de milenii (secolele X-XIII), vase cu decor floral şi antropo-zoomorf, cu grafito subţire, incizate, smălţuite. Au fost descoperite fragmente pictate, bine păstrate, nu numai în zonele de „margine dunăreană, cum ar spune Nicolae Iorga, nici unde influenţa s-a simţit direct, cum opinează Barbu Slătineanu, dar şi Suceava, la Cetatea Albă, unde s-a descoperit o figurină feminină în chip de Muter Erde, în asemănare cu idolii preistorici de la Cârna, cu caloienii, cu „Venera Craioveană".

Stil şi ornamentică. Şi aceste categorii tematice se justifică în vecinătatea capitolului consacrat arhitecturii. Întâi de toate, pentru că formele de expresie şi de limbaj poetic, în forme cromatice, geometrizate, stilizate au o frecvenţă accentuată în lumea meşteşugurilor artistice; în al doilea rând, obiectele decorate îşi găsesc adăpost, de regulă, în ansambluri arhitecturate. Dansul se „decorează" prin paşi, muzica prin tonuri şi game, literatura prin formule retorice specifice. Aşadar:

B. Pictura

Judecată după importanţa care i s-a dat în general şi după formele modeste de realizare, pictura populară este o artă *minoră.* Nici măcar nu s-a învrednicit să se reprezinte ca gen în sine, asemenea ceramicii ori portului. Nu şi-a găsit locul printre utilităţile stricte ca să se bucure de tratamente meşteşugăreşti perceptibile, atractive şi să depăşească practicismul plat, destinat iniţial, asemenea porţilor încrustate ori lăzilor de zestre. Unele dintre acestea din urmă au căpătat individualitate şi faimă, ieşind din rândurile meşteşugurilor comune şi reuşind să dea sens mai înalt unui segment de viaţă ori să

redimensioneze însăşi existenţa în ansamblul ei. Lada de zestre, frumos împodobită, aştepta în *casa mare,* în colţul blidarului şi al icoanelor, până când mireasa îşi desfăşura bogăţiile vestimentare, tăinuite până atunci, ţesute, alese şi colorate „cu mânuţa ei". Şi tot aşa: porţile maramureşene, vrâncene, de Oaş, de Drăguş străjuiau cu autoritate acareturile gospodarilor din acele locuri, producând încântare trecătorilor pentru arhitectonica lor semeaţă şi pentru fantezia încrustaţiilor. Un pasaj dintr-o lucrare de tinereţe a lui Al. Dima mi se pare a veni în sprijinul acestor afirmaţii: „Nu ne poate deci mira faptul că în unele ţinuturi ale României, în Transilvania, Bucovina sau Vechiul Regat, mărimea şi împodobirea porţii preocupă pe ţăran mai mult decât casa însăşi. Suntem întâmpinaţi de porţi înalte, masive, cu un aer relativ monumental, cu ornamentaţii foarte îngrijite şi mai ales cu un relief menit în mod vădit să provoace atenţia admirativă a privitorului.

Împodobirea porţilor cu acele coarde sau funii groase, ca şerpi care străjuiesc simbolic casele, cu tot felul de crestături în lemn, cu ornamente geometrice de tot felul celor pe care le vom expune de îndată, dovedesc grija ţăranului pentru acea *faţă socială a gospodăriei*, cum ne-a plăcut a numi porţile. Casa ţărănească apare de aceea, câteodată, umilită faţă de strălucirea porţii"[1].

Nu se pune la îndoială capacitatea anonimului carpatic de percepere a spaţiului şi transferarea în lumea formelor sensibile prin ornamentaţii şi cromatisme ingenioase. Din contra, s-a dovedit chiar restaurator de spaţii, pentru a-şi face apropiată locuinţa şi ambientul din apropiere ori aflat în depărtare, viu şi familiar. Peste tot a găsit loc, unde a crezut de cuviinţă, pentru un chenar, a pus culorile în dialog, le-a dat înţelesuri simbolice, le-a hărăzit strălucire sau le-a subtilizat în nuanţe. Totodată, a ştiut să le prepare cu iscusinţă, cum se arată

[1] Al. Dima, *Drăguş. Un sat din Ţara Oltului*. Bucureşti, Institutul Social Român, 1945, p. 10

şi în diverse lucrări de specialitate consacrate problemei, de la Tudor Pamfile (*Cromatica poporului român*, Bucureşti, 1914) la Nicolae Iorga (*Meşteşugurile la români*, Craiova, 1921), la Paul Petrescu (*Cromatica plastică românească*, Bucureşti, 1976). Plantele, mineralele, diferite sucuri animaliere îi stăteau la îndemână să le extragă, să le combine şi să izvodească diferite chipuri cromatice pretabile invenţiilor artistice. Pare de necrezut, dar tehnicile industriale moderne privind prepararea culorilor s-au dovedit, în anumite cazuri, mai puţin eficiente în comparaţie cu cele vegetale şi minerale. Să nu uităm că „albastrul de Voroneţ" este, în fapt, o invenţie anonimă. Pot fi citate multe-multe asemenea exemple.

Cu toate acestea , nu putem vorbi de o *pictură populară* în adevăratul înţeles al cuvântului, fără prudenţa necesară. Gustul (şi nevoia) de culoare şi l-a împlinit omul tradiţiei operând cu alte categorii de materiale (lână, in, cînepă, sticlă, uneori lemnul) şi cu alte tehnici decât acelea obişnuite în lumea savantă. Cel mult, a pus culoarea banală în var, să schimbe faţa pereţilor; sau a întins brâuri subţiri sub streşinile caselor ca să le pună în relaţie cu alte forme perceptibile. Activitate de rutină. Atât.

Sectorul *pictură* al artei populare este reprezentat doar prin *icoana pe sticlă*. Aşa dă crezare volumul *Arta populară românească* (Bucureşti, Meridiane, 1981) de Paul Petrescu şi Georgeta Stoica sau *Dicţionar de artă populară românească* (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985), autori Georgeta Stoica, Paul Petrescu şi Maria Bocşe; dar şi lucrări de veche reputaţie, precum *L'art du peuple roumain* de Al. Tzigara-Samurcaş, *L'art du paysan roumain* de George Oprescu. Nu surprinde lipsa la primul, nici la Nicolae Iorga, cu *L'art populaire en Roumanie* din 1923, a picturii pe sticlă: încă nu devenise o temă de interes în lumea cercetătorilor. Ea a fost descoperită peste puţină vreme, în 1929, de Ion Muşlea, *Pictura pe sticlă din Şcheii Braşovului.* Totuşi, George Oprescu n-o

menţionează în lucrarea sa din 1937. Cu volumul *Pictura ţărănească pe sticlă* de Dancu Iuliana şi D. Dancu, dar şi cu *Pictura votivă în nordul Olteniei* de Andrei Pănoiu, tema picturii populare ia un contur mai pronunţat, ţinând seama, totuşi, de preferinţele anonimului pentru alte sectoare artistice, mai familiare şi mai îndelung experimentate.

Sunt de înţeles rezervele specialiştilor privind omologarea şi integrarea icoanei pe sticlă printre artele oralităţii. În primul rând, tradiţia incertă. Acest gen de pictură şi-a făcut apariţia în secolul al XVIII-lea, în dependenţă de arta icoanei pe lemn şi de meşteşugurile manufacturiere ale glăjarilor ardeleni, motive să se păstreze la periferia circuitului de forme consacrate şi înscrise cu dezinvoltură pe alesături, port, ceramică etc., practicate de milenii. Icoana pe sticlă s-a limitat la zone restrânse, în Transilvania, sub presiunea unor factori istorici de natură externă, care au avut loc în detrimentul populaţiei majoritare, de etnie română şi ortodoxă. Secolul al XVIII-lea a fost cel mai dramatic din întreaga istorie a carpato-dunărenilor; nu numai datorită domniilor fanariote, cât, mai ales, obsesiilor expansioniste ale celor trei mari imperii care ne înconjurau strâns şi cu evidente intenţii ucigaşe, Turcia, Rusia şi Austria. În acel răstimp au avut loc zece războaie sângeroase între statele respective, toate purtate pe teritoriile româneşti, fiecare Putere alegându-se cu prada jinduită: întâi şi-a tras partea Austria, după dorinţă. A pus stăpânire pe Transilvania încă din pragul secolului, ca la sfârşitul acestuia să pună stăpânire şi pe Bucovina. Punctul culminant al terorismului vestic l-a constituit campania aprigă a generalului Buloff, cu care prilej invadatorul a îndreptat tunurile asupra bisericilor ortodoxe, făcând praf şi pulbere peste 250 de lăcaşuri de cult. A urmat Rusia ţaristei Ecaterina (nemţoaică la origine), care şi-a luat partea leului, adică Basarabia şi gurile Dunării, cu deschidere spre Balcani şi spre centrul Europei. Turcilor li s-a îngăduit să-şi păstreze, potrivit capitulaţiilor, Moldova

înjumătățită, restrânsă între Carpaţi şi Prut, şi Muntenia cu Oltenia împreună.

În aceste condiţii, întoarcerea la icoană însemna o modalitate de rezistenţă prin credinţă. Astfel că pictura pe sticlă a găsit teren de susţinere. Dacă, aşa cum se relatează, în anul 1890 s-a dat ordin ministerial de la Viena „care interzicea producerea şi colportarea icoanelor de sticlă în Transilvania”[1], se cuvine să dăm crezare continuării acelui război religios, pe mare întindere în timp, după cum iese în evidenţă acelaşi extremism al cotropitorilor; mai puţin aspectele nesemnificative ale comercializării.

Meşterii lucrau în echipe organizate pe centre rurale, devenite cu timpul celebre, în calitatea lor de executori şi distribuitori prin sate, solicitările devenind din ce în ce mai numeroase. Unii dintre ei s-au format la şcoala iconarilor, mai veche şi mai puternică. Deprinseseră de acolo meşteşugul prelucrării culorilor, ca şi execuţia desenelor după erminii bizantine, aceleaşi în toată creştinătatea ortodoxă. Cu o singură abatere: naivitatea contururilor trase liber, prin linii simple, cu mâna. Asta aşează pictura pe sticlă între arta iconarului şi arta populară.

C. *Jocul* popular

Preocupări pentru studierea sistematică a *jocului* popular apar destul de târziu la români, ca peste tot, în comparaţie cu balada ori cu basmul. Dincolo de însemnările sporadice, cu aspect descriptiv şi *etnografic* datorate lui Cantemir şi Sulzer, nu se reţine mai nimic până la lucrarea lui Pompiliu Pârvescu, din 1908, *Hora din Cartal,* publicată sub patronajul ştiinţific al Academiei. Este o cercetare monografică, „de adâncime”, a unei singure specii (gen, categorie?; în lumea artelor plastice,

[1] Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*, loc. cit., p. 83

muzicale, coregrafice ale oralităţii, terminologia urmează alte căi decât acelea specifice literaturii), *hora* din localitatea dobrogeană Cartal. Autorul, un necunoscut, şi-a propus o investigaţie repertorială a locului, descoperind într-una şi aceeaşi zonă, oarecum delimitată, „că se cântă peste 40 de *hori* şi aproape 15 *învârtite*”[1]. Din spusele lui, rezultă că *hora* se joacă, dar se şi *cântă*, asemenea altor invenţii de acest fel, de vreme ce include în aceeaşi ordine şi *învârtita.* Autorul şi-a asociat un colaborator, şi el din mulţime, care să noteze latura propriu-zis muzicală a *jocului*. Încă nu se practica notarea paşilor; cel mult, mişcările de ansamblu reduse la note succinte. Dar şi aici atenţia se îndreaptă tot spre partea cântată. De pildă, însemnarea la o *horă dreaptă:* „Melodia este alcătuită din 4 motive, reprezentate prin perioadele notate cu 1,2,4 şi 8. Restul de perioade sunt repetarea celor 4 motive, conţinând şi câteva modificări ce pot fi considerate ca variante”[2]. La fel de expeditivă este şi explicaţia muzicală la o *horă în două părţi*: „Cântecul e din trei perioade. Primul este în mod major, scara occidentală. Al doilea period modulează în tonul direct minor, scara naţională şi al treilea period modulează în ton relativ minor, scara occidentală, cu alteraţia inferioară a quintei. Ritmul binar, mişcare repede, formă de horă”[3]. Sau, pentru o *sârbă:* „Cântecul acesta este format din patru perioade. Periodul întâi, care se repetă de cinci ori, în trei variante, este în mod minor, scara occidentală. Periodul al doilea este în minorul direct, scara naţională; iar periodul al treilea, care se repetă o dată într-o variantă, este în modul major, scara occidentală. Periodul al patrulea se termină în minorul relativ, scara

[1] Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*. Cu notaţii de C.M. Cordoreanu. Culegere şi studii, I. Institutul de Arte Grafice, Ploieşti, 1908, p. 21
[2] Idem, p. 146
[3] Idem, 152

occidentală. Ritm binar, cu întrebuinţarea deasă a trioletului, mişcare repede, modulant, formă de joc”[1].

Jocul reprezintă un complex: întruneşte gestul (-pasul controlat), forma cântată, expresia literară. Într-adevăr, şi aceasta din urmă îşi face loc, în chip de strigare cu intenţii satirice la adresa participanţilor ori a spectatorilor de pe margine; se adaugă aşa-zisele *comenzi de joc*, în cazul *căluşului* (*căluşarilor*), *horei*, *brâului* şi multe altele care se desfăşoare pe durată, pe etape şi cu participare impunătoare. Omul modern receptează jocul popular într-o manieră simplificatoare, redus la gest şi la mişcări repezi. Substituirea terminologică joc-dans i s-a părut firească, pe măsură ce oralitatea îşi pierdea temeiurile îndătinate de susţinere. Era în acord şi cu spiritul cărturăresc, de a proceda sistematic, la obiect, în scopul delimitării sectoarelor artei, după norme riguroase.

Au rămas „resturi” imposibil de eliminat şi care deconspiră unitatea artelor pe planuri mai puţin palpabile, de fond totuşi, prea adesea de nuanţă. Dovadă polivalenţa semantică a noţiunilor, incomoditatea împrumuturilor terminologice, examinările comparatiste. La 1900, pe vremea haretistului Pompiliu Pârvescu, *jocul popular* încă mai era resimţit ca spectacol complex, cu un fond adânc de arhaitate, până la bazele de pornire ale imaginarului mitologic. Autorul foloseşte cuvântul *dans* (*-danţ*), pentru a se păstra în context neologic; dar şi *choreutica*, împrumutat pe cont propriu, însă considerat a fi mai adecvat şi cu mai mare capacitate de cuprindere. Vrem, nu vrem, ne întoarcem spre timpuri legendare, când artele dădeau primele semne de apariţie, fiind puse pe socoteala zeilor. Două sunt sursele de luat în seamă, cu prudenţă şi control critic: imaginile plastice identificate arheologic pe suprafeţe pictate, ceramică îndeosebi; legendele despre alaiurile mistice patronate de divinităţi chtoniene (şi nu

[1] Idem, 164

numai), de tipul celor orfeice, eleusine, dionisiace. Poate şi zamolxiene. Dacă purtătorii de mască erau zei sau iniţiaţi în mistere, după cum rezultă din ţinuta căutată, din simbolismul cromatic, din rafinamentul stilizărilor în general, cu atât mai bine: masca, fiind mutantă, jucăuşă în firea ei, n-a ezitat o clipă să treacă la omul imitator, imaginativ şi artist. Comentând *dansul circular*, după „întipărirea tălpilor adolescenţilor pe solul argilos al peşterei", Mircea Eliade concluzionează că este vorba de un dans ritualic „extrem de răspândit în toată Eurasia, în Europa Orientală, în Melanezia, la indienii din California etc. Este practicat pretutindeni de vînători, fie pentru a împăca sufletul animalului doborît, fie pentru a asigura înmulţirea vînatului"[1]. Tot copiii erau chemaţi să execute „dansuri circulare" la curtea vechilor împăraţi chinezi, în cadru festiv, prilejuit de trecerea de la Anul vechi la Anul nou, ca să sugereze instaurarea dinastiei dominatoare, a Timpului – Dumnezeu şi Împărat. „Ceremonia se numea *Ta No* (*Marele No*) şi avea drept acest scop. Ea se desfăşura în palatul imperial, cu angajarea unui mare număr de persoane. Principalii actanţi erau copiii, până la 120, între 10 şi 12 ani. Purtau bonetă roşie şi tunică neagră, ţineau mari tamburine în mână, tip *Fang-sianche* şi o piele de urs cu patru ochi de metal galben"[2].

Ne apropiem de lumea măştilor şi a dansurilor sacre. Nu dispunem de suficient material ilustrativ şi credibil ca să urmărim mişcarea *choreutică* în momentele ei esenţiale, de la alai ales, prestat de iniţiaţi sub semn divin şi imperial, cu profunde semnificaţii cosmice, la *joc* şi la *horă;* altfel spus, în rulare continuă, în plan uman şi în manieră imitativă. Cercetătorii care ne-au premers se hazardau în semnalarea de

[1] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, I. *De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*. Traducere de Cezar Baltag. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 25

[2] Marcel Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, II. Paris, Félix Alcan, 1926, p. 300-301

fenomene adesea demne de luat în seamă. Chiar şi modestul dar curajosul Pompiliu Pârvescu se avânta în comentarii erudite, după gustul vremii. Şi el nutrea convingerea că alaiurile-danţuri ale celor vechi aveau caracter religios şi complex, ca mod de punere în scenă: „Aproape toate danţurile celor vechi aveau caracter religios. Unele se roteau maiestos, grav, în jurul unui Adonis, pe lângă o Astarte, sau în jurul unui Apis. Fizionomia aceasta au păstrat-o danţurile până târziu în Evul Mediu. Chiar şi în sec. XVI, la *Limoges* se juca în biserică la sărbătoarea Sf. Martial. Dar nimeni n-ar îndrăzni să vază în horele noastre bunăoară o mişcare circulară de astre în jurul soarelui”[1]. „Nimeni n-ar îndrăzni...”?; dar pare o sugestie să se încerce. Ideea revine tot ca o cale posibilă de urmat: „La noi de abia în sec. XVIII găsim mărturii de felul cum se executau danţurile. Horele se învârteau sau în cerc legat şi atunci flăcăii, fetele cu părul strâns în coc şi fără basmale, ruşinoase şi abia ridicând ochii, se legănau uşor, în paşi egali la dreapta, la stânga, în jurul lăutarilor din mijloc. Sau se prindeau într-un şir neîncheiat, după moda grecească, şi atunci jocul se rotea în mişcări de brâu, mai iute. Alteori, la nunţi mai cu seamă, când intrau în horă oameni de toate vârstele şi rosturile, danţul îl executau două şiruri, unul de femei, altul de bărbaţi, purtate fiecare de un conducător, jucător mai în vârstă şi încărcat de cinste. Rândurile se mişcau faţă în faţă, unul spre stânga, altul spre dreapta; când privindu-se şi bătând piciorul abia cîrmind din loc, când întorcând spatele în fel de fel de suciturі”[2].

Nu mai este vorba de obişnuita *horă de duminică* pentru flăcăi şi fete sau de vreun bal de sîmbătă seara, după tango şi vals. Se evidenţiază un tip de horă de zile mari, cu participare numeroasă pe grupuri şi roluri. Relatări asemănătoare aduc la lumina zilei şi la cunoştinţa contemporaneităţii unele însemnări datorate lui Al. Tzigara-Samurcaş (*Raporturile dintre artă şi*

[1] Pompiliu Pârvescu, lucr. cit., p. 19
[2] Idem, p. 21-22

literatură cu privire specială la români, 1926), vizând aspecte istorice ale complexului choreutic. În aceeaşi secvenţă interbelică de timp ne vorbeşte şi Tache Papahagi, în *O problemă de romanitate sud-ilirică* (1923), semnalând *Corul di hoară*, încă în practică, la acea vreme, la aromânii sud-dunăreni. Aflăm că în *corul di hoară* se prindeau sute de persoane, femei-bărbaţi-tineri-bătrâni, în şir unduios şi după „comenzi" date de oameni respectabili. Se alegeau zile din calendarul religios (Sf. Ilie, Sf. Petru şi Pavel, Sf. Maria) iar *corul di hoară* începea din biserică, odată cu sfârşitul slujbei, şi se desfăşura afară, cu toată amploarea şi după datină. Se semnalează şi o variantă „laică" denumită *cor di nuntă*, practicată până de curând printre macedonenii din Dobrogea.[1]

Un alt reper consemnabil în perceperea *jocului popular,* ca ansamblu încorporat într-un complex artistic de amploare şi de mare vechime, îl constituie *Dicţionarul jocurilor româneşti* de G. T. Niculescu-Varone. Un pasaj din mica Prefaţă atrage îndeosebi atenţia: „Jocurile româneşti n-au fost niciodată până acum adunate toate la un loc, cu descrieri amănunţite, însoţite de strigături şi de muzica respectivă. Nu s-a făcut o colecţionare ştiinţifică sau o nomenclatură a lor şi numai câteva au fost studiate complet. De asemenea nu s-au descris vestmintele de sărbătoare ale flăcăilor şi fetelor noastre când se duc la joc"[2]. Lăsăm la o parte nota critică, nedreaptă şi subiectivă: problema devenise destul de cunoscută; autorul însuşi evită notaţia muzicală în lucrarea citată. Interesează aici referinţa la *portul popular*, cel de sărbătoare, care însoţeşte *jocul*. Se confirmă opinia generală că, indiferent de mediu, sătesc-urban, cele două arte constituie o unitate de nedespărţit: nu poate fi imaginat *jocul popular* (hora, brâul, sârba, etc.) decât executat de un grup

[1] Emil Ţârcomnicu, *Dansul ritual românesc – cor di hoară*. În rev. „Datina" – Constanţa, nr. 38 (Anul XII), 2005, p. 4

[2] G.T. Niculescu – Varone, *Dicţionarul jocurilor populare româneşti*. Coregrafie populară. Bucureşti, Imprimeria Penitenciarului Văcăreşti, 1931, p. 3

de tineri vioi, în port naţional şi în zi de sărbătoare. Dacă în majoritatea localităţilor *jocul* poartă şi denumirea de *cântec*, se poate adăuga şi înţelesul de *port popular.*

Proba jocului. Cea mai preţuită destoinicie a individului era să fie neîntrecut în meşteşugul jocului, la vremea şi la sorocul lui. Un tînăr (fată, fecior) prins în horă, mişcându-se iute, împodobit cu haine de casă bine întocmite, rostind strigături să-l audă toată lumea, devenea preţuit de toată colectivitatea sătească. Oamenii maturi îl vorbeau numai de bine, ortacii îl atrăgeau în horă cu dragoste. Dar vai de acela care se dovedea nevrednic a se prinde în horă, se mişca greu ori stătea nehotărât pe margine! Risca să fie considerat de-a dreptul *urât*, *mutălău* şi *prost*. Strigăturile satirice, cele mai pipărate, năvăleau asupra lui. Nici în treburile gospodăreşti nu era creditat să se descurce. Nu se cunoaşte în mod explicit motivul pentru care, în satul tradiţional, valoarea, în perspectivă, a individului era condiţionată de modul cum, tînăr fiind, se prezenta prima dată la hora de duminecă. Ochii satului erau pe el. Nici un moment nu cântărea atât de greu. Era prima ieşire în lume; probă grea, cu multe necunoscute.

E drept că tînărul primea, în prealabil, îndrumări, din partea părinţilor înainte de toate, iar rezultatele se arătau mulţumitoare în majoritatea cazurilor. Cum frica păzeşte bostănăria, intra în rol o pedagogie mai tainică, specială, cu elemente mult ocultate. Stau mărturie forme ale literaturii orale, printre care descântecele de vrajă se situează pe prima linie. Nu interesează eficienţa lor derizorie, mai ales în concepţia omului modern, cât pitorescul lor, dar mai ales starea frisonantă care se abate asupra tinerilor, după cum rezultă din decriptarea documentelor folclorice: teama fetei la gândul că iubitul ar putea să se abată spre alta, iar în contrareplică, dorinţa de răzbunare şi de redobândire a celui pornit pe căi greşite. Lecturate prin această grilă, descântecele trezesc acelaşi

interes ca orice specie literară consacrată eroticului. Altfel spus, sunt dominate de tema frumuseţii, dar şi de grija succesului la horă: „Cum nu poate nime trăi/ Fără de apă,/ Aşa să nu poată feciorii/ Fără de mine;/ Pân' nu m'or lua'n gioc,/ Pân' n'or vorbi,/ Pân' n'or sfătui,/ Pân' nu m'or iubi”.

Mica horă a horelor. Ca şi în privinţa muzicii populare ori a formelor vestimentaţiei, o tipologie a *jocului*, după zone geografice, după modalităţi de elaborare, de execuţie este greu de realizat. Aspectele coregrafice au intrat în uz şi s-au răspândit după voinţa creatorilor, imposibil de identificat, şi a practicanţilor capricioşi, înzestraţi cu orgoliu şi cu fantezie. *Hora someşană*, dacă iuţeşte pasul, poate să-şi spună *Învârtită*; în Vâlcea îşi spune *Mânioasa,* la Suceava, *Chindia* sau *Floricica*. Dacă se leneveşte, îşi schimbă denumirea în *Hora dreaptă*, *Oiţa*, *Raţa*, *Cureluşa.* I se cere lăutarului o *Sârbă* şi el o dă pe *Giamparale,* ca să nu se spună *Lugojană*, *Abrudană*, *Haţegană*, pentru simplul motiv că toate sunt *hore*. Aflăm chiar de la Pompiliu Pârvescu, bine familiarizat cu terenul: „Câteva regiuni din Transilvania îi dau nume local: *Someşana*, *Haţegana*, *Abrudana*. În Banat: *Lugojana*. Alt joc interesant, tot aşa de răspândit, este *Muşamaua*. Acelaşi mers legănat, aceleaşi întorsături de mână. Dar în Dolj se numeşte *Hora lui Băloi;* în Vâlcea, *Mânioasa.* În alte judeţe se cheamă simplu *Băluţa* sau *Frunzuliţa baraboiului* şi *La dreapta câte doi*”[1]. Toate aparţin *horei.* Ea le cuprinde pe toate în chip de *corpus*, dar şi ca răspândire pe suprafaţa ţării, adică pe întinderea limbii române. Din acest punct de vedere, *hora* se aseamănă cu *Mioriţa*, ambele capodopere reprezentative aparţinând unor genuri artistice diferite.

Denumirile sunt adesea derutante. Ele trimit la rusticitatea imediată. Greu de crezut că dansurile vin de la zei şi

[1] Pompiliu Pârvescu, Idem, p. 13

de la eroi, că au trecut, din treaptă în treaptă, în viaţa comună. Nu ştim dacă Ares făcea piruete în faţa Afroditei, să-i arate că a căzut la o anume învoială cu Eros. Îi stătea mai bine chipul încruntat, nefăcând distincţie, deocamdată, între război şi pace. Sigur este, însă, că Tezeu s-a oprit la Delos după lupta cu Minotarul, să se închine la altarul lui Apollo, mulţumit de victorie. Apoi s-a încins, cu camarazii, într-un dans cunoscut sub denumirea *Dansul Cocorului*, „ale cărui mişcări complicate imitau pasaje întortocheate ale Labirintului. Acest dans a devenit tradiţional în Delos şi locuitorii îl mai executau multă vreme după începutul perioadei istorice”[1]. Poate şi *Raţa*, *Oiţa*, *Cureluşa* s-au pierdut în istorioare uitate.

Dicţionarul lui G.T. Niculescu-Varone înscrie şi el un număr incredibil de mare de nume de jocuri populare. Cifra nu poate fi stabilită cu exactitate pentru că autorul utilizează mai multe categorii terminologice, izvoare, autori, sinonimii. *Brâul*, ca să pornim de la un exemplu, este pomenit la poziţia 140, ca *Brâuleţul*, *Brâuşorul*, *Brâuţul*, unde se indică sursa Franz-Josef Sulzer cu *Geschichte des Transilvanischen Daciens*, II, unde „se publică pentru prima oară melodia pe note muzicale, sistem clasic liniar”. Alte surse provin din lucrări semnate de George Baronzi, Lazăr Şăineanu, Elena Sevastos, N. Iorga, Ovid Densusianu, Michel Vulpesco, Bela Bartok, Victor Păcală, Tiberiu Brediceanu; nume prestigioase (istorici, folclorişti, lingvişti, muzicologi, coregrafi), bibliografie substanţială. Este pomenit şi *Dicţionarul Limbii Române*, cu precizarea privind caracterizarea *horei:* „Danţ ţărănesc, la care jucătorii se apucă, pe la spate, cu mîinile de brâiele vecinilor”. La poziţia imediat următoare, 141, din Dicţionarul lui G.T. Niculescu-Varone, apare citat jocul *Brăneasa*. Nu mai e considerat *brâu*, „ci nume de *horă*”, cunoscut în comuna Ţâţa, judeţul Dâmboviţa; iar la

[1] Jenny March, *Mituri clasice*. Traducere Stela-Cristian Fulaş. Editura Lider, Bucureşti, 2010, p. 186

poziția 142, *Brâul ăl mare,* tot la Ţâţa. Pentru credibilitate, ni se propune: „Citiți G.T. Niculescu-Varone”.

Lista denumirilor pentru *Brâu*, de la poziția 143 înainte, adăugându-se indicații bibliografice de fiecare dată şi uneori pasaje versificate (cântece, strigături de joc), se continuă cu *Brâul cuscrilor, Brâul de la Răşinari*, *Brâul de la Vâlcea*, *Brâul de mână*, *Brâuleţul pă şase*, *Brâuleţul dă la munte*, *Brâu din Bârsa*, *Brâu din Breaza*, *Brâu din Căluş*. Se încheie cu *Brâuşorul ca la Bughea.* Urmează jocul *Bravi români* (poziția 172), denumire convenţională, neconvingătoare coregrafic, dar figurând în volumaşul *Jocuri de brâu* aparţinând lui Demetru Vulpian, probabil prelucrare după model folcloric. La poziția 179 este înscris jocul *Bucuria sărbătorii*, „nume de horă”, ni se spune; *Bugheanul* este tot *horă*, ca şi *Bună dimineaţa* ori *Buzoianca*. Însă *Bună seara* este *brâu*, ne asigură Demetru Vulpian, pe când *Busuiocul* îi apare lui Artur Gorovei şi Elenei Sevastos „un fel de horă”.

Am lecturat cu voce tare doar litera B din Dicţionarul în discuţie, după ce m-am convins că mica (mare) horă a horelor se întinde cu aceeaşi dezinvoltură şi peste celelalte pagini. De pildă, litera Z. Ea ocupă doar 17 poziţii, între 2347 şi 2364. Mai toate sunt *hore*, *bătute* sau *de brâu*, unele „aranjate pentru piano” (este citat adesea Demetru Vulpian), altele după notaţii şi înregistrări de teren, pentru a fi păstrate în Arhiva Fonogramică a Ministerului Instrucţiunii Publice. Să reţinem, printre altele, *Zamfirica* (horă), *Zăpăcita din Ploieşti* (horă, pe placă de patefon), *Zăvăleanca* (horă), *Zvâncu* (brâu); dar şi *Zdrăngănita* (joc mocănesc, răspândit în comunele Gârbova, Hopârta şi Măgina din judeţul Alba. Mai greu abordabilă este litera H, care se întinde de la cifra 542 (începând cu jocul *Hâda*, „horă în Bucovina”, sursa indicată fiind Simion Fl. Marian), până la 1516 inclusiv. *Hora* propriu-zisă se întinde între poziţiile 570 şi 1516.

Pe scurt, în Dicţionarul lui G. T. Niculescu-Varone sunt cuprinse documente coregrafice autentice, culese în maniera preconizată, într-o primă etapă, de autori în formare, pentru uz şcolar cât şi pentru publicul mai larg, vizând obiective culturalizatoare în acord cu programele haretiste. Dar, odată cu înfiinţarea Arhivei Fonogramice situaţia a căpătat un curs nou, cum s-a întâmplat şi în sectorul literar, prin activitatea de teren şi de bibliotecă aparţinând şcolilor lingvistice, etnografice, sociologice. S-a decis astfel soarta documentelor: pe masa cercetătorului de profesie sau a animatorului cultural, doritor să transcrie aceleaşi texte în forme agreate, mai mult sau mai puţin, de anumite categorii de beneficiari ocazionali.

Rămâne constatarea făcută că terminologia *jocului* popular, în regia vechilor colecţii şi chiar a dicţionarelor, suferă de poluare, derutând pe oricine se încumetă să-i dea de capăt. Nimeni nu este culpabil decât *jocul* însuşi, prin statutul de artă a vizibilului în mişcare rapidă, impunându-se pregnant în conştiinţa spectatorului. Cântecul se ascultă în momente de tihnă, se spun cuvinte înţelepte, cerând timp de meditaţie. Se impune o ţinută şi un timp al receptării. *Jocul* este şi înseamnă o *apariţie* şocantă: un grup de tineri fermecători, în haine neobişnuite la vedere, frumos aşezate şi minunat ornamentate, dau năvală pe scenă, în paşi iuţi şi gesturi executate în diferite chipuri. Scena este, în fapt, vatra satului, livada din jurul bisericii sau vreun picior de plai. Poate vin şi mai de departe. N-ai timp şi nici nu ştii de unde să-i iei. Sunt de aici şi de oriunde. Este exact ce ne „spune", fără să înţelegem, însăşi terminologia pe care am calificat-o ca fiind „poluată". *Hora* (*jocul* în general) se iveşte peste tot locul, ne trage spre sine, indiferent de chip şi de vreme. Aşa s-ar înţelege estetica *jocului* popular, „bătu-l-ar focul!".

În fapt, funcţionează aceeaşi lege a dominaţiei unităţii asupra diversităţii, a tonului major asupra variaţiilor minore. În asemenea direcţii, aparent difuze, au mers cercetătorii de teren:

a) sintetică, integratoare (Nicolae Iorga, *L'art populaire en Roumanie,* Paris, 1923; George Oprescu, *L'art du paysan roumain,* Bucureşti, 1937; Tancred Bănăţeanu, *Arta populară în România,* Bucureşti, 1964); b) pe ramuri (Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, Bucureşti, 1938; Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească,* Bucureşti, 1957; Hedvig-Maria Formagiu, *Portul popular din România,* Bucureşti, 1974; Andrei Paleolog, *Arta lemnului la români,* Bucureşti, 1975); c) pe zone geografice (Ion Muşlea, *Pictura pe sticlă la românii din Şcheii Braşovului,* Braşov, 1929; Paul Petrescu, *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara*, Bucureşti, 1956; Emilia Pavel, *Portul popular din zona Iaşului,* Iaşi, 1970; Nicolae Dunăre, M. Focşa, *Portul buciumenilor din Munţii Apuseni,* Bucureşti, 1975; Nistor Francisc, *Arta lemnului în Maramureş,* Bucureşti, 1980), etc.

Variaţia formală dictată de criterii obiective nu dezminte faptul că întreaga fenomenologie a creaţiei izvorăşte din una şi aceeaşi spiritualitate carpato-danubiană. Nu ne rămâne decât să ne adresăm unor lucrări speciale, le-aş numi ermetice, pentru a lua cunoştinţă de răspândirea zonală a motivelor şi a înscrisurilor decorative (Georgeta Stoica, *Podoabe populare româneşti,* Bucureşti, 1976; Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradiţională comparată,* Bucureşti, 1979). Dacă s-ar afla într-un dialog pe tema limbajelor, autorii ar confirma adevărul că artiştii anonimi de toate categoriile erau poligloţi şi se întreceau să comunice de pe un versant al artelor pe altul. O dovedesc formele decorative şi cromatice distribuite în serii sistematice şi logice: după cum se observă, un şir de motive îşi începe circuitul pe alesături şi se desface sub formă de încrustaţii pe obiecte de lemn, ca să reapară pe suprafeţe ceramice, ca şi cum ar fi cuprinse în horă. Şi tot aşa: bărbatul dă formă oalei, imitând corpul omenesc, iar femeia continuă operaţia, aşezând liniile şi culorile după cuviinţă; bărbatul înalţă casa, cu prispa la locul ei şi cu ferestruica deschisă spre soare răsare, iar femeia

rânduieşte scoarţele şi alesăturile pe pereţi, dând viaţă locuinţei.

Aparenţe şi esenţe. Comentariul *mitologic* (purtat cu precădere la vârsta descoperirii jocului ca joc, în lumea zeilor şi a zeiţelor) şi *tipologic* (fie ca diversitate terminologică, fie în direcţia constituirii unui anume gen cuprins în sistem, alături de celelalte arte fundamentale) a continuat, mai nou, pe planul filozofiei culturii şi, totodată, al rigorismului ştiinţific. Venise vremea ca artele, regăsite în familie distinctă, să se recunoască, până la amănunte, după modalităţi specifice de fiinţare în sfera umanului. Modernii au arătat pasiune în inventarierea fenomenelor spirituale, împărţindu-le în clase şi categorii. Operaţia se dovedeşte a fi utilă în măsura în care criteriilor cantitative de valorizare li se opun, aplicativ şi cu necesitate, criteriile calitative, pentru echilibrarea judecăţilor de valoare. *Esenţa* şi *specificul* îşi cer dreptul să intre aici în rol pentru perceperea valorii în aspectele ei rafinate şi subtile. Există riscul ca zonele interferente, dintre arte, teme căutate în discursul erudit, să treacă de la sine pe plan secund, în raport cu *esenţa* şi cu *specificul.* Aceste două repere orientative în cercetare au funcţii „ierarhizante" şi „reducţioniste". Întrezărim, astfel, modalitatea de singularizare a arhitecturii în configurarea artelor savante sau a portului, a ceramicii, a fenomenului horal pe fondul artei populare. *Singularizare* nu înseamnă şi *izolare* absolută, ruptură, ci atingerea unor performanţe în realizarea formelor sensibile proprii. Nervul creator zvâcneşte „prima dată" într-o anume zonă a artei, ca să fie absorbit în reţeaua întinsă şi înaltă a frumosului. Aşa se face că numai în aparenţă *esenţa* şi *specificul* sunt reducţioniste şi singularizante; în fapt, ele se dezvăluie pe parcursul mai multor trasee, ca fiind asociaţioniste, deschise. Percepem „specificul" arhitecturii mai întâi ca inginerie savantă, sau al picturii ca meşteşug ales şi

divin, pe măsura îngăduită de sfera lărgită a înţelesului de „specific al artei”.

Nu mai puţin adevărat este ca una dintre arte să iasă din *sistem:* privită dintr-o anumită perspectivă, ca artă deschisă, polisemantică, dă impresia că se erijează în acoperământ al celorlalte, le ia în primire, le re-dimensionează. În asemenea cazuri, ne putem lua libertatea să vorbim despre cromatismul unei poezii, despre structura arhitectonică a unei simfonii şi, mai departe, despre caracterul ludic al artelor în totalitate ori tonalitatea muzicală a unei limbi.

În această direcţie, a cuprinderii totalizante, a gândit şi Romulus Vulcănescu scriind *Fenomenul horal* (Editura Ramuri, Craiova, 1944), o carte, din păcate, uitată astăzi. Autorul ia mitul ca punct de plecare, asemenea predecesorilor din cele mai vechi timpuri până în contemporaneitatea imediată, pentru a reţine că *jocul* (hora în speţă) s-a ivit „prima dată” în lumea zeilor, pentru a fi transferată oamenilor prin *dar* şi imitaţie. A devenit, cu timpul, un model tipic de existenţă, stimulativ în toate planurile vieţii de familie şi socio-umane. O spune răspicat: „Fenomenul cultural românesc ca fenomen *horal* este eminamente reprezentativ. Înţelegem, prin această calitate, răsfrângerea conţinutului şi formei *horei*, în toate planurile şi direcţiile culturii, în măsura în care această răsfrângere devine tipică şi generală în societate, încât explicarea acesteia în istorie este imposibilă fără ea”[1]. Sau: „Hora este în folclorul românesc sâmburele proteic din care încolţeşte creaţia populară, pretextul de dăruire literară a artistului anonim şi colectiv care este poporul. Toate temele clasice ale literaturii noastre populare se grupează în jurul *horei* şi revin la motivul horal ca la o obsesie inepuizabilă. Palingenezia temei horale în literatura populară română este o problemă cardinală a culturii noastre

[1] Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*. Editura Ramuri, Craiova, 1944, p. 54

etnografice, care până acuma nu şi-a găsit cercetătorul pasionat”[1].

I s-a spus lucrării, în titlu, *fenomen*, pentru că s-a pornit de la aspectul particular al jocului, ca să se extindă asupra culturalului în generalitatea lui funcţională şi structurală; i s-a spus şi *horal*, în acord cu înţelesul etimologic şi aspectul iniţial, *cercul*, păstrat în majoritatea reprezentativă a formelor de manifestare, începând cu „cele trei grupe clasice de rituri magice”, *riturile de trecere*, *riturile de participare*, *riturile de propăşire*. Nu sunt trecute cu vederea *hora solomonarului*, *hora vrăjitorului*, *hora priveghiului*, *hora iadului*. Acestea nu figurează nici în lucrarea monografică a lui Pompiliu Pârvescu, nici în Dicţionarul lui G.T. Niculiţă-Varone. Privitor la viaţa de familie, în orizontul ei strict tradiţional, sub ocrotirea practicilor magice, citim: „Cum vedem, cea de-a doua treaptă socială, viaţa de familie trebuie depăşită în conformitate cu tradiţia horală. În viaţa maritală fecioara nu intră numai prin actul posesiunii trupeşti, ci printr-un ceremonial nupţial simbolic. În prezilele, ziua şi post-zilele nunţii, fecioara trebuie să joace necontenit *hora*, pentru că riturile maritale se desăvârşesc prin magia horei. Nici o româncă care ţine la reuşita căminului ei şi la tradiţie nu se poate sustrage acestei beţii horale, pentru că participarea la horele nunţii atrage, pe cale de magie imitativă asupra nuntitorilor din partea divinităţilor patronale căsniciei, belşugul, norocul şi harul divin în viaţa de după nuntă”[2].

Prestigiul unic al *fenomenului horal* ridică *dansul* (jocul), ca artă, pe o poziţie favorizată în raport cu celelalte arte, integrate în sistem comun. În domeniul cult, distincţia pare mai puţin sesizabilă. Alte arte, precum muzica, literatura (poezia), chiar pictura au avut câştig de cauză pe parcursul istoriei şi al practicii artistice. Situaţia nu este aceeaşi în domeniul oralităţii. Acolo, jocul (hora) se menţine pe primul plan prin angajarea

[1] Romulus Vulcănescu, Idem, p. 88
[2] Idem, p. 97-98

celorlalte forme ale artei, îndeosebi muzica şi literatura (strigătura, descântecul, legenda, paremiologia), pe care le subordonează în folos propriu.

Calea mitologică este autonomă o vreme, ca ulterior să fie însoţită, chiar înlocuită prin cercetarea istoriată şi sistematică, „fenomenele" devenind obiecte concrete, analizabile. Şi într-un caz şi în celălalt, *textul* reprezintă, totuşi, punctul de plecare şi temeiul analizei. Se schimbă doar scenariul metodologic. Pentru *fenomenul horal* ajunge un text reprezentativ, *hora nunţii*, de pildă, să se vadă geneza prestigioasă a jocului, relaţia apropiată între om şi divinitate. Pentru faza istoriată, marcată antropocentric, cercetarea devine concludentă dacă porneşte de la liste de texte culese profesionist direct de pe teren, probe doveditoare privind capacitatea de invenţie a individului-grupului autonom. În termenii didacticii, se întrevede începutul muncii sistematice şi ştiinţifice, naşterea unei discipline de profil. Dacă se citează lansarea vreunui program de lucru sau apariţia unei cărţi „eveniment", nu rezultă că disciplina s-a şi născut de-a gata echipată. Ştiinţa ia fiinţă anevoie, cu dificultate, în timpi nemăsuraţi; cunoaşte etape distincte, a căror însemnătate se cuvine a fi consemnată corect şi cu îngrijire, nu diminuate, persiflate. Privite peste timp, unele se revitalizează stimulând din nou cursul cunoaşterii. Dicţionarul etnografic al lui G. T. Niculescu-Varone i s-a părut lui Romulus Vulcănescu „plin de greşeli şi lipsuri". Adevărat. Se remarcă, totuşi, prin „enumerarea exhaustivă a tuturor denumirilor de dansuri care compun sfera conceptului de horă"[1]. Iarăşi adevărat; dar un adevăr parţial, cum se întâmplă adesea, pretext pentru reluarea cercetării de la capăt.

Tocmai „enumerarea exhaustivă" l-a determinat pe Andrei Bucşan să schimbe linia strategică. Acumularea numerică nu i s-a părut concludentă. Nu ajunge constatarea că

[1] Romulus Vulcănescu, Idem, p. 80

am moştenit jocuri de la grecii olimpieni, de la daci, de la romani. Miturile, legendele, orgoliile încurcă adesea. Se impun, deci, *concepte* şi *criterii* adecvate, eficiente. În *Specificul dansului popular românesc*, lucrare fundamentală în domeniu, nedepăşită ca interes ştiinţific, Andrei Bucşan pledează pentru identificarea specificului dansului românesc şi numai românesc, fără idei preconcepute, fără fraze retorice. Procedeul de lucru adoptat este, cum se spune de regulă, inductiv, „de jos în sus", de la studiul terenului, pe bază de texte în variante multiple şi judecate prin formule statistice. O mărturie cu caracter metodologic este lămuritoare: „Încă din 1960, într-o comunicare ţinută în cadrul Institutului de Folclor, am subliniat necesitatea unor cercetări de acest fel, ale căror rezultate să se închege într-un atlas coregrafic. Acesta, conceput după un plan complex, ar cuprinde evidenţa nu numai a *aspectelor morfologice* (elemente coregrafice şi adiacente, tipuri, repertorii), dar şi a *obiceiurilor* în legătură cu jocul, a *conţinutului* lor *funcţional*, a *nomenclaturii* lor, precum şi a *mişcării artistice de amatori* în acest domeniu. Bineînţeles, toate aceste date s-ar studia pe baza criteriilor de *proveniență*, *vechime*, *evoluţie* şi *frecvență*, care ne-ar permite să dăm tuturor fenomenelor cadrul social istoric cuvenit"[1].

Se deduce că reperul metodologic îl constituie *Atlasul lingvistic* al Academiei, proba unei munci de teren bine instrumentate ştiinţific. Aşa cum Atlasul citat dovedeşte, fără dubii, românitatea limbii, aplicarea acestuia pe terenul învecinat al oralităţii ar lămuri *specificul* românesc al jocului popular; cu alte cuvinte, aceeaşi horă străveche şi universală, apărută în vestimentaţia adaptată a spiritualităţii carpatice. Autorul a prevăzut din capul locului că un atlas al jocului românesc presupune un efort colectiv şi de durată. Lucrarea sa a schiţat, deocamdată, doar *dialectele* mari: (A) *Dialectul*

[1] Andrei Bucşan, *Specificul dansului popular românesc*. Editura Academiei, Bucureşti, 1971, p. 14

dunărean, (B) *Dialectul apusean*, (C) *Dialectul carpatic* şi (D) *Dialectul macedoromân*. Nesigură rămâne partea răsăriteană a geografiei dansului. Oricum, tipologia formală (*hora*, *brâul*, *învârtita* etc.) îşi găseşte situarea sigură în teren, urmând ca pe acest temei realist şi obiectiv să se reia discuţia privind specificul „de al doilea grad", dimensionarea dansului în lumea artei propriu-zise.

D. Muzica

Ca şi dansul (jocul), muzica a fost divinizată în toate mitologiile, creată de zei şi pentru zei mai întâi, apoi transmisă (dăruită) oamenilor vrednici, să şi-o însuşească, s-o cultive după modelul celor de sus. Zeii petreceau sau cântau şi dansau; mai bine zis, se avântau în aventuri cosmo-erotice şi ziditoare. Pe această notă îşi încearcă struna Hesiod:

„Muzelor din Helicon cântare slăvită să-ncepem,
Celor ce au stăpânirea în sfîntul şi marele munte
Şi împrejurul fîntînii limpezi, cu zvelte picioare,
Lângă altarul Cronidului, plin de putere, dansează".

Dar şi poetul-cântăreţ îşi acorda vocea povăţuit de muze, dacă i se încredinţa statutul de a fi acceptat printre cei aleşi. Muzele îşi aveau lăcaşul în apropierea Olimpului, la Permessa, ca să producă bună dispoziţie la solicitarea olimpienilor. Orfeu, primul cântăreţ de faimă printre eroi şi oameni, i-a însoţit pe argonauţi în expediţia lor temerară, porniţi pe mare să dezlege taina Berbecului miraculos cu lâna de aur. Povestea spune că, la cântarea lui Orfeu din lira minunată, vâslaşii au simţit că lopeţile se mişcau singure, corabia căpătase siguranţă printre valurile zbuciumate. Oştile greceşti au fost de asemenea însoţite, în aventura troiană, de cântăreţi dăruiţi, după cum nu

lipseau la popasurile păstorilor, vânătorilor, agricultorilor. Sunt legende frumoase, destinate să atragă, să dea poleială întâmplărilor trecute, cuprinse de însufleţire şi în cursul desfăşurării pe viu, şi în actul comunicării. Ele s-au conservat, peste vreme, în zonele de substrat, adică în închipuirea interpreţilor, aflaţi încă pe urmele înaintaşilor, şi lansându-se în jocuri avântate cu multă uitare de sine. Hippias şi Ion au lăsat urmaşi mai cu seamă pe întinsurile câmpiilor (plaiurilor) decât în polis. Se pare că plaiul era mai aproape de olimpieni decât cetatea. Depune mărturie însuşi Socrate, cel nevoit să bea cucută.

Proba ştiinţifică. În viaţa cântecului au intrat timpurile moderne care l-au chemat în ajutor pe muzicologul culegător de texte. De aici, schimbarea hotărâtă de derivă, în favoarea antropocentrismului: cântecul este un *meşteşug* care se învaţă potrivit canoanelor şi poartă marca unui anumit grup profesionist, după ocupaţie, rit, obicei, vârstă, etnie.

Literaţii îl recunosc în unanimitate pe Ovid Densusianu ca întemeietor al folcloristicii, cu prestaţii decisive în culegerea textelor dialectale, direct de la sursele oralităţii şi în interpretarea filologică a acestora. Muzicologii dau câştig de cauză lui D.G. Kiriac. O confirmă însuşi Constantin Brăiloiu cu un anume prilej aniversar: D. G. Kiriac „pune temelia cercetării ştiinţifice pe tărâmul folclorului muzical de la noi"; iar Bela Bartók îl consideră, pe la începutul secolului al XX-lea, „singurul român care se ocupă de muzica populară ca un adevărat artist". Viza înzestrarea artistică a tînărului muzician, dar şi interesul lui pentru valorificarea creaţiei orale în vederea revigorării componisticii de cabinet.

Filologul de la „Vieaţa nouă" îşi lansează programul prin cunoscuta lecţie de deschidere la Facultatea de Litere din Bucureşti (1908/1909), *Folclorul. Cum trebuie înţeles*. De puţină vreme se întorsese din Franţa, unde susţinuse un strălucit

doctorat în filologie şi constata că la noi dominau practici amatoristice, tip „Şezătoarea", în privinţa înţelegerii literaturii populare. Avea dreptate. Dar muzicologii i-o luaseră înainte pe aceleaşi teme. Semnalul îl dăduse T.T. Burada, care pledase de vreo două-trei decenii pentru studii sistematice, pe motive artistice specifice domeniului muzical şi în relaţii comparatistice. D.G. Kiriac, specializat tot în Franţa, dar neîncrezător în ceea ce constatase la faţa locului, s-a angajat într-o curajoasă campanie publicistică şi organizatorică, deocamdată pe cont propriu. Se citează un raport adresat Ministerului Cultelor şi Artelor (*Propunere relativă la cântecele poporului român şi la muzica orientală*, 10 sept. 1898), unde se arăta nemulţumit de modul „empiric" (cuvântul îi aparţine) şi defectuos în care se desfăşura munca de conservare a tezaurului muzical tradiţional; alt raport propunea înfiinţarea unei secţii muzicale sub patronajul Academiei Române (1915) şi altul, pledând pentru o Societate a Compozitorilor şi pentru o Arhivă de texte muzicale culese direct de pe teren de către specialiştii în domeniu. Societatea a şi luat fiinţă în 1920, într-un nou context istoric.

Momentul Brăiloiu a fost, însă, decisiv. Lui i se datorează, în fapt, apariţia Societăţii Compozitorilor, ajutat fiind de personalităţile vremii, George Enescu, I. Nonna Otescu, D. Cuclin, M. Jora. Tot Constantin Brăiloiu a infiinţat Arhiva de etnomuzicologie, generalizând notaţia fonogramică iniţiată de înaintaşul său, D.G. Kiriac. Aderând la mişcarea sociologică a lui D. Gusti, s-a familiarizat cu cercetarea în echipă, deschisă, pluridisciplinară, în spirit antropocosmic, ţinând seama de faptul că şcoala de la Bucureşti urmărea fenomenul artistic în mişcarea lui liberă şi vie, nu parcelată, redusă la *funcţie*, cum preconiza direcţia franceză prin Durkheim-Mauss-Strauss. Era convins că muzica prin *ritm* şi *ton* ocupă un loc important în sistemul culturii tradiţionale, ceea ce l-a făcut să desfăşoare cercetări în diverse spaţii ale românismului, în Maramureş,

zona subcarpatică, Cornova-Basarabia, Dobrogea. Citim într-o lucrare semnată de Emilia Comişel, un remarcabil ucenic al maestrului, ca profesor, dar şi cercetător de teren:

„În ultimele studii de etnomuzicologie cu privire la sistemele sonore, Brăiloiu aduce contribuţii esenţiale. El descoperă sistemele sonore arhaice, pe care nu le interpretează ca resturi (sau fragmente) ale unui sistem superior, ci ca sisteme autonome, cu legi de creaţie proprii, stabile. Analizează şi defineşte trăsăturile lor specifice, modalităţile de evoluţie şi procedeele de contaminare etc. Din studiul despre *Une probleme de tonnalité*, învăţăm metoda de analiză a unor melodii cu structuri modale specifice, multiple aspecte ale comportării *pienilor* în sistemele pre şi pentatonice, procedeele de evoluţie ale scărilor etc. Este un studiu care ne uşurează mult munca. Brăiloiu ne dă sugestii valoaroase şi pentru conservarea şi înviorarea tradiţiei. Nu prin învăţătura «din carte» – care ar ajuta la «ştergerea deosebirilor dintre repertoriile regionale» – se poate rezolva problema, ci prin «mijloace scoase din cunoaşterea amănunţită a împrejurărilor din fiecare loc", prin pilda vie a unor interpreţi(...). «Originalitatea muzicii noastre populare stă în belşugul ei dialectal, care a uimit pe toţi cercetătorii, dar *unificarea* repertoriilor populare nu o pot dori decât cei care nu le cunosc», deci «ea n-ar însemna nicidecum un câştig, ci o sărăcire». (Emilia Comişel, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti*. În vol. *Studii de etnomuzicologie*, I. Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 24).

Brăiloiu nu se îndoia de valoarea universală a muzicii populare româneşti, cum coregrafii aveau aceeaşi părere, pe temeiuri ştiinţifice, argumentate, în privinţa dansului şi a costumului, iar literaţii aveau motive să citeze *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* în aceeaşi ordine de idei. Dacă reuşea să întemeieze Societatea Compozitorilor Români, în 1920, cu forţe locale, peste mai bine de trei decenii, în 1954, s-a încumetat să

pună bazele unui Cerc internaţional de studii de etnomuzicologie, împreună cu belgianul Paul Callaer. Erau „invitaţi cei mai buni specialişti din lume". Tot prin stăruinţa lui Constantin Brăiloiu a luat fiinţă prima Arhivă muzicală, cu sediul la Geneva, destinată să tezaurizeze capodopere de pe cuprinsul continentului. Totodată, în anii 1951-1958 a realizat 40 de discuri în Colecţia universală a muzicii populare, grupate în 4 volume masive şi reprezentând 169 de zone etnografice. Muzica populară românească se află pe primele locuri.

Vechime. Cercetarea *vechimii* este o cale strict informaţională, care conduce spre izvoare, prilej de semnalare a elementelor constitutive, de valorizare a formelor incipiente. Nu se poate vorbi încă de originalitate în înţelesul major al cuvântului, dar se constată ataşamentul grupurilor umane pentru efectele benefice ale cântecului. Entuziasmul începuturilor duce la mitizare şi la idealizare. Cum se ştie, cântăreţii sunt alăturaţi eroilor (cazul Orfeu) şi nu se desprind de condiţia lor de legendă nici în timpurile baladeşti, ale Evului Mediu. Scrieri doveditoare şi credibile lipsesc, dar sunt suplinite de imagini plastice abundente, ca să întreţină fantezia mitică; multe la egipteni, asiatici, greci, romani; puţine la anonimii carpatici.

Tot Columna lui Traian constituie un punct de plecare şi în această privinţă. Aspectele etnografice ale imaginilor de pe metope vin în sprijinul credibilului documentaristic, în aşa fel încât informaţia se asociază cu istorierea. Dar cronicile de mai târziu sunt mai generoase. Cel puţin, de la Cantemir şi de la Sulzer încoace, încep să devină instructive chiar şi pentru specialiştii în variate domenii ale etnograficului: coregrafie, muzicologie, organologie, obiceiuri, modalităţi de elaborare, tehnici de execuţie meşteşugărească. În secolul al XIX-lea, îndeosebi spre sfârşitul acestuia (să nu-i uităm pe călătorii străini atraşi de pitorescul locurilor şi înclinaţi spre

obiectivarea relatărilor, spre deosebire de înaintaşii lor veniţi cu misii speciale şi porniţi spre fabricare de imaginar negativ), informaţia istorică se amestecă prea adesea şi în mod discutabil cu cercetarea profesionistă propriu-zisă; de unde necesitatea delimitării domeniilor. Se citează, în mod convenţional, capete de serie, G. Dem. Teodorescu pentru sectorul folclorului literar şi T.T.Burada pentru etnomuzicologie. Informaţia istoriată este practicabilă până la un anumit punct şi pentru anumite sectoare ale creaţiei. Ea se cuvine a fi completată prin datele furnizate de specialiştii în domeniu (muzicologii în speţă) care se sprijină pe cronologia internă a textelor, bazată pe succesiunea structurărilor şi destructurărilor, nu pe consemnări formale culese din surse literare. Iată două păreri care par să se afle în contradicţie: „Toate categoriile de cântece epice «bătrâneşti», pe teme eroice, haiduceşti, de curte feudală, păstoreşti şi pescăreşti – unele atestate încă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea s-au transmis generaţiilor următoare”[1]. Şi: „Concluzia care se desprinde din cele arătate până acum ni se pare următoarea: muzica populară românească este *dacică* prin fondul muzical moştenit şi prin sensibilitatea muzicală transmisă, şi *latină*, ca şi limba, prin preferinţa la anumite intervale. Aşadar, la naşterea acestei creaţii au contribuit – ca şi la naşterea poporului român – cele două popoare-mumă: dacii şi romanii. Pentru acest considerent s-ar putea afirma că muzica populară este, alături de limbă, creaţia cea mai naţională a poporului român”[2] .

Ce să înţelegem de aici? Părerile par să se bată cap în cap. Cititorul cuminte o preferă pe prima pentru anume precizări concrete (-ştiute), în detrimentul celeilalte, aparent tezistă şi retorică. Autorii se referă la fenomene distincte. Emilia Comişel vizează „toate categoriile de cântece epice”; doar includerea textelor păstoreşti, poate şi cele pescăreşti mi se pare

[1] Emilia Comişel, *Folclorul în România secolelor XVII-XVIII.* În vol. citat, p. 134
[2] Gheorghe Ciobanu, *Originea muzicii populare româneşti*. În vol. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*,I. Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 12

discutabilă, ambele categorii profesionale fiind mult mai vechi. Altfel spus, se referă la categorii deja constituite, istoriate, privite în latura lor tipologică, stabilă. Gheorghe Ciobanu are în vedere fenomene genezice, în curs, o secvență din întinsa și nebuloasa lor procesualitate. Ca bizantinolog remarcabil, Gheorghe Ciobanu a recunoscut și alte influențe care s-au abătut asupra fondului dacic și romano-dacic. Nu mai puțin adevărat este că intenția de generalizare („muzica populară românească este *dacică* prin fondul muzical moștenit...") poate să trezească discuții. Atenție: influențele sunt exterioare, asimilabile, iar autorul pune accent pe „fondul muzical moștenit". În muzicologie, fondul acaparează orice element sonor, depersonalizându-l și re-ordonându-l în structuri ritmice și scheme de armonizare. Chiar și exercițiile instrumentale („introduceri", „interludii") și melismele se supun regulii, ca fraze melodice integrabile ansamblului.

Tipologie. Creația muzicală nu cunoaște ordonarea după genii și specii în maniera literaturii orale. Formalizarea strictă nu și-a găsit loc, datorită fenomenelor de invenție specifice, care operează cu sonuri și tonuri infinitezimale și încă neconstituite în elemente distincte, spre deosebire de cuvintele integrabile în versuri și în unități (para)strofice. Starea lor, inițial monocelulară, le asigură un statut combinatoriu și asociativ de mare spectaculozitate și, în mod paradoxal, ajung să se constituie în legi componistice pe game și serii armonice riguroase. Este de ajuns să se decupeze dintr-un text consacrat doar un singur motiv sonor ca să se ajungă la un alt tip de compoziție, autonom, depășind adesea statutul de variantă. S-a văzut și în cazul jocurilor populare: o simplă schimbare în ordinea executanților ori a instrumentelor de comandă (fluier, cimpoi, nai) ca Hora se se reprofileze devenind Brâu, sau Frumușica sau Oltenească. Mulțimea de texte nu duce la fărâmițare și risipă. Există un mecanism intern care ajută la restrângerea repertoriului propriu-

zis în tipuri compoziționale care au ca suport structura sonoră de bază, nu organizarea formală, ca în privința folclorului literar. Aceasta structură sprijină și memorarea textelor; tot în mod paradoxal, are mai multe șanse decât cele formalizate după canonul discursiv al baladelor, doinelor, bocetelor. De aceea baladeurul fredonează melodia pentru sine, pentru aducere aminte, apoi se hotărăște să execute cântarea în întregul ei. Sunetul cheamă spre întărire sunetul din secvența melodică imediată și astfel fraza muzicală se pune în mișcare, împreună cu tot ansamblul de cuvinte și de imagini.

Sunt posibile și unele modalități de compartimentare; nu neapărat de tipologizare. Un caz ar fi prilejuit de realitatea anotimpurilor, adică de momente sărbătorești (colinda, categorie prezentă și în inventarul literaților), de aspecte ale vieții păstorești (*Miorița*) sau agricole (Caloianul, Paparuda, Cântecul cununii); altele ar fi în funcție de anume practici învechite și uitate (Alimori, Cucii, Toconelele) sau obiceiuri de familie. Dacă ar fi să-l urmăm pe Constantin Brăiloiu (și de ce n-am face-o?), am putea vorbi de o tipologizare (clasificare) dependentă de geografia folclorică și anume: cântece populare bănățene, maramureșene, vrâncene, dobrogene, basarabene; și, mai departe: cântece populare scoțiene, cântece tiroleze, cântece bosniace, cântece germane, cântece românești. Așadar, criterii etnice. Doar și-a încununat cariera de-o viață ca strălucit muzicolog, prin editarea marelui *corpus* cuprinzând cele 40 de discuri din *Colecția universală a muzicii populare.* Se vede treaba că etnicul își spune cuvântul în problemele cheie ale existenței.

E. Literatura

Termen impropriu și de împrumut, ca și *arhitectura* (pentru așezări și construcții rurale), ca și *dansul* pentru *joc*. Folcloritatea se recunoaște sectorial în toate cazurile. *Cântecul*

şi *doina* (termeni sinonimici până la un punct) sunt compoziţii destinate să funcţioneze în bi-unitatea lor firească, de fond şi de origine. Desincretizarea le înstrăinează. Drept urmare. apar colecţii *de poezie*, *de cântece*, *de flori alese* (în accepţie metaforică), *de doine.* Toate sunt destinate lecturii şi cuprind latura verbalizată, „literară", fiind străbătute de acelaşi fior liric prin care s-au făcut cunoscute în stadiul începuturilor, al invenţiei şi al circulaţiei în oralitate. De pildă: *Doine şi strigături* (Jarnik-Bârseanu), *Cântece moldoveneşti* (Elena Sevastos), *Cântece de ţară* (Tudor Pamfile), *Poezie populară din Bănat* (Enea Hodoş), *Cântece din popor* (P. Ciorogariu); dar şi *Literatură şi obiceiuri* (S. Mândrescu) sau *Suspine, poezii populare din Basarabia* (G. Madan). Sunt titluri utilizate de Ovid Densusianu pentru alcătuirea antologiei *Flori alese.*

Specialiştii din tradiţia lui Bela Bartok, C. Brăiloiu, Gh. Ciobanu, Tiberiu Alexandru au rămas fideli terminologiei tradiţionale, ca şi fondului de texte tezaurizate. Ei au reacţionat prin vorbă şi prin fapte când s-au semnalat intenţii destauratoare. Mai mult, i-au dezaprobat pe acei literaţi care abordează cu pretenţii profesionaliste întinsul domeniu al cântecului, scăpându-le din vedere zonele cele mai sensibile şi caracteristice ale genului. De multe ori, partea formalizată cu mijloacele vorbirii îndeplineşte rolul de simplu suport pentru expresia cântată (muzicală), superior împlinită; ori sugerează vagi sensuri, dar care se lămuresc doar prin asociere, pe calea exprimării sincretice. Observaţia se justifică şi în privinţa obiceiurilor de toate categoriile (de familie, profesionale, religioase), a literaturii de ceremonial, a practicilor mistice. În aceste domenii de mare dimensiune şi de complexă compoziţie culturală, amatorismul se piteşte în orice colţ, impostorul şi demagogul se oploşesc uşor. Comod le este să opereze prin decupaje, prin nesocotirea planurilor de adâncime, a relaţiilor de la distanţă între fenomene, capodopere în domeniu (*Cântecul zorilor*, *Blestemul cel mare*, *Conăcăria*, *Oraţia*) fiind maltratate.

a. Universul formelor

Cea mai evidentă trăsătură a culturii folclorice în dimensiunea ei artistică este diversitatea formelor sensibile şi, ca o *coincidentia oppositorum,* tendinţa de constituire în ansambluri sistemice. E un adevăr care se verifică înainte de toate la nivelul artelor majore: *arhitectură*, *joc* (-dans), *muzică*, *decoraţii*, *literatură*. Artele s-au ivit de la sine, misteric, dar după cerinţe vitale şi completându-se cu necesitate, chiar interferându-se în acele zone unde găseau cu cale jocurile invenţiei. Metaforic vorbind, arhitectura se înfăţişează ca un acoperământ concret ori figurativ al celorlalte arte; nu se mărgineşte la locuinţa propriu-zisă, la bordei şi la casă. Se includ împrejurimile, gospodăria, acareturile, livada, toate dependente de *vatră*. Vorbim de vatră în sens restrâns, situată în casă, lângă stâlpul din mijlocul modestei încăperi care susţine acoperişul. Pe scurt: *vatra*, *stâlpul* şi *acoperişul* constituie un ansamblu de forme „arhitectonice" funcţionale şi simbolice: în preajma şi la adăpostul lor se petrec evenimentele şi sărbătorile de interes familial.

Vatra este un mod de locuire în accepţiune multispaţială, familială-umano-cosmică. În sensul larg de *vatră a satului* se înţelege o parte dintr-o arhitectură imaginativ monumentală, o supradimensionare la nivel cosmic, incluzând satul în totalitate. Acoperişul ar fi „cerul înstelat" situat deasupra capului (Kant), mod de a-l înălţa pe om, de a-şi limpezi gândurile, pentru regăsirea cu sinele, cu semenii şi cu Dumnezeu. Biserica ar repeta imaginea stâlpului în chip de *axis mundi* (Eliade), susţinând cerul peste vatra satului cu strălucirea (şi înţelepciunea) lui divină. În acest cadru arhitectural, *stâlpul* este un reper orientativ şi comportamental de importanţă hotărâtoare pentru viaţa satului multimilenar.

Artele decorative îl fac atractiv şi locuibil în ambele registre, familial-cosmice, cu aceleaşi mijloace de limbaj.

Anonimul a găsit semnele de reprezentare în realitatea apropiată ori mai îndepărtată, în relieful pitoresc al satului, în ritmica anotimpurilor, în jocurile de lumini şi umbre ale astrelor; le-a invocat în poveşti-legende, le-a aşezat pe alesături, blidare, vestimentaţie etc., intenţii de integrare a individului într-o spaţialitate nemărginită. Sunt meşteşugarii în lemn, vopsitorii de ocazie, ţesătoarele şi cusătoresele specializate în broderii simple şi minunate, cu acul; numeroşi în satele de altădată, fiinţe modeste, fără pretenţii şi orgolii faţă de propria lor lucrare. În schimb, dacă se descoperea că o femeie anume nu se pricepea să aşeze războiul de ţesut ori nu ştia să ţină acul în mână, era vai şi amar: în familie era de-a dreptul maltratată; în vatra satului, unde se aduna lumea să asculte (şezători, hore), batjocorită prin snoave, strigături, cântece satirice semnificative. Ardelenii excelau în asemenea jocuri punitive.

Muzica (-instrumentală) şi cântecul în forma lui sincretică erau considerate mai *liberale*. În orice caz, nu sufereau tratamentul meşteşugurilor amintite. Acestea se învăţau din nevoi practice şi-şi dovedeau utilitatea la fiecare pas. Pe câtă vreme cântecul venea de departe, constituind o mare raritate. Individul era înzestrat sau nu, iar norocul îi venea în ajutor; la fel şi oamenii satului care îl întâmpinau cu admiraţie, ca pe o fiinţă aparte. E drept, muzica şi cântecul erau funcţionale, chiar ocazionale, cerute de împrejurări cotidiene sau mai deosebite. Dar se bucura de un statut special, să deştepte stări sufleteşti alese; nu simplă recunoaştere în scopul bunei folosinţe a unui prosop ori a unui suman, ci înviorarea spiritului, aşa cum se cuvine în împrejurări cu participare colectivă, ca instanţă de control asupra calităţii execuţiei. Evoluţia lăutărismului a îngăduit cântarea „la ureche", intimist şi, prea adesea, precar, după vorba scornită ad-hoc: „Cine plăteşte, acela comandă muzica".

Fenomenul formalizării sistemice se prelungeşte, pe verticală, în interiorul artelor în parte, cu referire la muzică, joc,

literatură. Semnificativ mi se pare faptul că literatura folclorică se menţine cel mai strâns şi în serie paralelă cu literatura scrisă, configurându-se în *genuri* şi în *specii* mult asemănătoare. Ba o şi întrece, prin capacitatea oralităţii de a însoţi obiceiurile cu texte formalizate în manieră literară: cântecul de leagăn, iertăciunea, bocetul, blestemul, descântecul, neîntâlnite pe terenul creaţiei savante. Imnul, oda şi teatrul, în accepţiune cultă, nu se întâlnesc în tradiţia satului. Dar sunt suplinite prin forme proprii: incantaţia, alaiul cu măşti, anumite tipuri de colinde, de oraţii. Se profilează un repertoriu bogat, variat şi statornic, astfel că fiecare categorie poate fi tratată în sine, după dorinţă şi putinţă, în manieră analitică, sintetică, monografică. Dacă mulţime de scriitori culţi au prelucrat texte sau motive poetice aparţinând oralităţii, au creat opere noi după modelul doinelor, legendelor, snoavelor (basmelor, blestemelor, colindelor), nu mai punem la îndoială înrudirea de fond-formă între cele două zone ale creativităţii, fie că le privim sau nu sub statutul de *minor-major*.

b. Sensibilitate şi valoare

S-a pus deseori în discuţie autoritatea estetică a genurilor şi speciilor literare (-literaturizate), în totalitate ori separat. Unora li s-a recunoscut emoţionalitatea (doina, bocetul), verva satirică (strigătura), umorul (snoava), narativitatea (basmul), capacitatea de a reţine date istorice (legenda, cântecul de ostăşie); dar peste tot cu reţinere, cu îngăduinţă. Se invocă *naivitatea* ca marca tipică a unor compoziţii reputate, naturaleţea, expresia pasională şi brută, sub pretextul că anonimului îi lipseşte măsura în invenţie, exerciţiul subtil, capacitatea de a modela limbajul artei în forme distincte, coerente, consistente. Eul liric nu cunoaşte crize tensionale de invenţie, nu are acces la profunzimile abisale, nici percepţia realităţilor abstracte, metafizice. Descântecul trezeşte interes local, bocetul excelează prin emoţionalitate prea diluată, basmul

nu cunoaşte canoanele ferme ale narativului, episoadele se multiplică după capriciile de moment ale performeurului, imaginarul depăşeşte limitele convenţionalului artistic.

Asemenea păreri trebuie luate în seamă, fie că sunt exprimate cu bună intenţie, fie din plăceri negaţioniste. Li se poate răspunde în mai multe variante, deopotrivă de credibile. Textele orale circulă în devălmăşie, la grămadă, cele „bune" amestecându-se cu cele „rele". Dar tot atât de adevărat este că, în anumite momente ale expunerii, individul responsabil din cadrul oralităţii impune selecţii după gust şi măsură, criterii de valorizare general acceptate. Nu-i uşoară clipa în care un cântăreţ sau un povestitor este întâmpinat cu ironie; când se vede întrecut de altul mai dotat şi mai isteţ. Pe lângă asta, ne aflăm în faţa unui fapt împlinit: intreprindem examenul critic într-un moment dificil, mai precis, de disoluţie şi dispariţie a oralităţii, încă din perioada interbelică, dacă nu de la 1900 încoace: defectele se întrevăd mai decis şi mai şocant. Apoi, se cuvine să ne asumăm noi înşine o cotă de răspundere, ca să putem opera circumspect şi cu obiectivare. Din păcate, greu depăşim poziţia constrângătoare, aceea de *outsideri*. Criteriile noastre de valorizare nu se dovedesc a fi destul de eficiente. Comodă şi chiar promiţătoare, pentru unii, se dovedeşte a fi operaţia de defăimare, de eliminare. Dar paguba atârnă în calcul chiar dacă, pe moment, privim lucrurile cu uşurinţă. Procedura restrictivă nici nu este relevantă. Cum s-ar justifica un comentariu al artei plastice chineze prin prisma Renaşterii italiene sau opţiunea hotărâtă pentru Leonardo da Vinci, în defavoarea lui Rembrandt, eliminarea poeziei romantice, pentru a face loc generaţiei moderniste? Abordarea la obiect, în baza principiului *unitate în varietate* reprezintă calea convenabilă şi înţeleaptă. Nu este vorba de toleranţă, ci de judecată de fond, cu folos. Nici aşezarea *Luceafărului* pe linie cu *Mioriţa* nu se potriveşte în chip decisiv. Ideea dă bine în latura ei ludică; cu siguranţă, însă, ambele se singularizează pe cont

propriu; şi, pe măsură ce se singularizează, ca să se înalţe fiecare în formă maiestuoasă, cu atât mai bine pentru spiritul uman în totalitatea lui: se arată vrednic de afirmare, benefic într-o mie de chipuri.

F. Genuri

Cuprinsul acestei cărţi presupune o provocare adresată capodoperei. Se limitează, e drept, la un anume mod de a pune întrebarea („a pune întrebarea justă"), sub rezerva că se vor produce şi demonstraţii analitice ilustrative. După scurgerea câtorva decenii şi a mai multor războaie care au dus la mari prefaceri în bine-rău, iar creaţiile folclorice şi-au găsit adăpost în muzee, e bine să le scoatem la iveală din când în când. O anume frază a lui Ovid Densusianu, din mica prefaţă la *Flori alese*, poate fi pusă în valoare şi astăzi: „... poeziile lirice şi satirice întrec în bogăţie şi expresiune artistică pe cele epice"[1]. O afirmaţie încitantă pentru un întreg program de lucru. Iată provocarea enunţată, în trei variante.

Liricul. Sau despre doină. Cuvântul *doina* este cel mai frumos dar pe care l-au primit carpaticii, misterios şi simplu, în două silabe melodice din fire, cântec de-a dreptul echipat, ca Atena. Cine rosteşte cuvântul în cunoştinţă de cauză, angajîndu-şi toată fiinţa lui de taină, parcă l-a şi cântat, iar melodia are tendinţa să se desprindă de sursă, să devină curată şi activă în spaţiul auditiv al sunetului. Cine doar rosteşte cuvântul cu multiple rezonanţe, *doina*, vizează, precis şi sigur, partea cea mai de vârf a lirismului românesc, poate a tuturor categoriilor de limbaj formalizate în expresie sensibilă. Se are în vedere nu

[1] Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecele poporului. Florilège des chantes populaires roumains.* Ediţie îngrijită de Ioan Şerb şi Florica Şerb. Editura Grai şi suflet – Cultura Naţională. Bucureşti, 1999, p. 11

numai lirismul ca atare, cuprins între extremele *doină-bocet*, dar, esteticeşte vorbind, şi alte zone ale literaturii orale. Toate artele poartă de la sine accente lirice de doină în orânduirea lor cromatică-plastică, de pildă, alesăturile. Pe suprafeţele lor, femeia casei aşează culorile în *tonuri* (termenul e consacrat în tehnica meşteşugărească) tari-moi şi în semitonuri, *de nuanţă*, făcând materia să vibreze de viaţă (şi de cântec). Fluierul, cel mai autentic instrument din zestrea vechilor autohtoni, îşi găseşte locul potrivit în ştergarul înflorat, iar amândouă, pe păretarul de lângă icoane.

Cuvântul (*doina*, fireşte) vine de la dacii lui Zalmoxis şi s-a însoţit cu *dorul*, alt cuvânt enigmatic, iscoditor de cântec melancolic şi meditativ, adică aspirant la durată şi nemargine. Se spune că dacii îşi prezentau legile în chip de cântare sacră, pentru a se lua cunoştinţă de ele şi a fi duse la îndeplinire. Ne asigură informaţia venită pe cale indirectă şi pusă pe seama lui Solon, legiuitor ajuns să fie preamărit printre divinităţile Atenei; sau Dio Casius (Strabon?) care depune mărturie, fiind el însuşi dac „de-al nostru", că mesagerii lui Deceneu-Decebal, în misiuni diplomatice la curţile imperiale ale vremii, comunicau prin cântec solemn cu partenerii. După multe informaţii directe-indirecte, cântecul se bucura de un statut privilegiat în capitalele lumii de atunci, Atena, Roma, Sarmizegetusa, în Egipt, în Siria, în Persia.

Depun mărturie, şi de data aceasta mai mult ori mai puţin ipotetic, documentele oralităţii care s-au învrednicit să străbată vremurile, din păcate fragmentare, fărâmiţate; dar particule descifrabile şi vii, cu puteri vestitoare asemenea elohimilor din mitologiile asiatice. Semnul benefic al bănuitelor fărâmituri, în înţelesul de învăţăminte esenţializate şi migratoare (nu de forme rătăcite *survivals*, cum teoretiza vechea şcoală antropologică engleză) l-ar fi remontat şi pe Emil Cioran. Aşa se pare că rezultă din pasajul: „Cum s-ar putea oare ca rezultatele ştiinţelor să schimbe poziţia metafizică a omului? Şi ce sunt

sondajele în materie, observaţiile şi roadele analizei pe lângă imnurile vedice şi tristeţile de auroră istorică strecurate în poezia anonimă?"[1].

Fenomenul încă se resimţea în satul tradiţional de tip clasic de la 1900. Doina trecea înaintea tuturor categoriilor cântecului, povestitului, formelor distractive (joc, strigare) şi aproape în orice împrejurare. I se făcea loc la început de început, cu prilejul întâlnirilor mai respectabile. Cineva anume intra în rolul de cântăreţ. În asemenea condiţii, doina era ascultată cu luare aminte ca o bună învăţătoare; o modalitate de iniţiere în tainele lumii, în manieră catihetică: „Cine-a zis dăinu-dăina", „Care om horeşte mult", „Cine m-aude cântând", „De când eram copil mic". *Cine*, *când*, *cum* sunt forme modale şi întrebătoare care cer răspuns şi îndeamnă la meditaţie, la autocunoaştere. Cântecul nu era numai cântec.

Uneori, doina se rarefiază în liricitate, coboară în sentimentalitate amalgamată, dar cu reveniri şi întoarceri; în fapt, starea ei e de necontenită nelinişte, de căutare de expresie „potrivită", din nevoia de suport liric, de variere în tonuri şi modulaţii.

Necesitatea rotirii obiectivului de luat vederi ca strategie de lucru se face simţită şi pe terenul major, al artei savante, dacă privim fenomenul creaţiei în desfăşurare, pe mai multe etape ale istoriei. Acolo, diferenţele de procedură sunt recunoscute şi acceptate în programe directoare şi în manuale, iar judecata de valoare se pronunţă „la obiect", cu textul pe masă, definitivat şi depus de cel în cauză, pentru a se constata în ce măsură a fost tradus în faptă canonul general acceptat. Oralitatea nu beneficiază de un statut asemăntor, adică de instanţă critică, în baza documentului încheiat, disponibil. Singura şansă şi-o oferă tot artistul popular, în actele sale de invenţie spontană. Sunt depozitate sectoare ale gândirii şi

[1] E. M. Cioran, *Manual de descompunere.* In vol. *Eseuri*. Antologie, traducere şi cuvânt înainte de Modest Morariu. Bucureşti, Cartea Românească, 1988, p. 20

creaţiei orale: unul cu caracter didactic şi teoretic (paremiologia), celălalt, în seria de texte poetice denumită, în unele colecţii, „cântece despre cântec".

Nici creaţia cultă nu este scutită de unele incidente în formularea judecăţilor de valoare; cum am mai spus, atunci când sunt vizate culturi diferite (euro-asiatice) sau epoci literare distincte. O anume observaţie a lui Lucian Blaga se face utilă aici: „Clasicii credeau că arta îşi dobândeşte calitatea şi valoarea prin aceleaşi însuşiri de lucidă intelectualitate pe care şi le cucereşte, de pildă, cugetarea. H. V. Stein constată cu multă dreptate că în veacul al XVIII-lea interesul estetic a trecut de la «unitate» la «multiplicitate», şi că o dată cu emanciparea de sub clasicism se lămureşte conştiinţa insuficienţei determinismelor încercate până atunci asupra artei. În critica artei, elementul imponderabil şi pitoresc, intuiţia şi motivitatea, dincolo de preciziunea şi claritatea noţională, îşi accentuează treptat relieful. Se vorbeşte cu tot mai aprigă insistenţă despre «un nu ştiu ce», care ar face farmecul artei, despre un *nescio quid*, prin care arta, spre deosebire de cugetare, devine un dublu *nescio quid*, prin aceea că, pe de o parte, nu poate fi determinat, şi prin aceea că, pe de altă parte, şi geneza sa din geniul artistic rămâne în definitiv un fenomen neînţeles".[1]

Pe portativul lui *nescio quid* se întoarce spre sine eul poetului anonim, pentru a se interoga în legătură cu propria invenţie, de la rostirea, cu luciditate, a unor certitudini, la exprimări învolburate, până la obsesie, iar de aici la disperare. Ultimele îşi găsesc vad în zonele lirismului tensionat, purtând marca modernităţii. În paremiologie, anonimul se dovedeşte a fi stăpân pe sine, echilibrat, capabil de judecăţi logice, coerente. În anumite cazuri, vorbind despre frumos, despre comic, l-am apropiat, teoretic vorbind, de gândirea savantă pentru puterea selectivă, generalizantă, integratoare. Textele de tipul *cântec*

[1] Lucian Blaga, *Nescio quid*. În vol. *Zări şi etape*. *Studii*. *Aforisme*. *Însemnări*. Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 198

despre cântec, însă, trezesc interes în planul invenţiei ca atare. Ele se pot constitui într-un mic tratat de elaborare a compoziţiei, vizând textul cât şi autorul. Benedetto Croce făcea distincţie între poezie şi literatură încă din primul paragraf al cărţii sale, *Poezia:* „În conştiinţa estetică de astăzi s-a adâncit tot mai mult deosebirea între «poezie» şi «literatură», profund resimţită încă din epoca romantică, dar mai puţin, doar în unele notaţii de amănunt – în epocile precedente, inclusiv Antichitatea greco-romană. Deosebirea ia acuma forma unei opoziţii, nu fără o umbră de dispreţ faţă de «literatură", care arar îşi găseşte apărători, şi aceasta mai ales printre cei care nu se tem, ba chiar într-un fel se complac în a-şi da înfăţişare de retrograzi şi reacţionari. Cu toate că această opoziţie şi acest dispreţ nu pot fi justificate logic, cu toate că motivele care determină distincţia însăşi nu sunt totdeauna pe de-a-ntregul sănătoase şi de aceea nu e totdeauna înţeleasă după criteriile adevărului, deosebirea subzistă în esenţă şi afirmarea ei mai viguroasă în zilele noastre se dovedeşte necesară judecăţii bune şi eficiente în descurcarea firelor şi în risipirea confuziilor, care, altminteri, ar stărui sâcâitoare"[1]. Disocierile continuă: „Expresia literară este una dintre laturile civilizaţiei şi ale educaţiei, alături de politeţe şi de codul bunelor maniere, şi constă în înfăţişarea armoniei între expresiile non-poetice, adică cele pasionale, cele ale prozei, cele oratorice sau exortative, şi cele poetice, în aşa fel încât, în acţiunea lor, primele, fără a se renega, să nu lezeze conştiinţa poetică şi artistică. De aceea, dacă poezia este limba maternă a speciei umane, literatura este în schimb îndrumătoarea ei în ale civilizaţiei sau, cel puţin, una dintre îndrumătoarele care au această menire. În vremurile neşlefuite şi agreste, cântul poeziei se înalţă totuşi, ba chiar sunt unii care, exagerând, au afirmat că poezia nu are altă condiţie socială mai prielnică decât barbaria; în asemenea timpuri, însă, literatura nu înfloreşte, pentru că,

[1] Benedetto Croce, *Poezia.Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*. Traducere de Şerban Stati. Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 23

dacă ar înflori, acele timpuri ar atinge, odată cu ea, condiţia opusă – cea a civilizaţiei”.[1]

Ultima parte a pasajului le-ar conveni lui Nietzsche şi Cioran, din motive care se cunosc. Autorul italian opera, totuşi, în interiorul literaturii, restrânsă la sfera ei poetică (de poezie) în accepţiunea canonică a cuvântului; spre deosebire de textualiştii de mai târziu care includ în domeniul literarului toate categoriile de scriere. Era vizată *poezia pură*, expresie (şi travaliu) directă, specifică a *eului liric*, singurul demn de luat în seamă în procesul actului creator.

Doina cunoaşte un regim asemănător în spaţiul mai larg al poeziei populare, al „florilor alese”. Poetul n-are nevoie să-şi lase numele spre memorare. El este un *eu*, un sine, în relaţii tensionate cu lumea, cu cosmosul (cerul, astrele, codrul, apele) şi cu *dorul*, un alter ego al cântăreţului, veşnic neliniştit şi călător, obsedat de cunoaştere. Întrucât doina este şi expresie literară şi melodică, lirismul îşi găseşte puncte de sprijin dincolo de îmbinarea acestora, de accidentalitatea factorului emoţional, la primul contact cu lumea palpabilă şi încă neasimilată estetic, nespiritualizată. Să reţinem o notaţie a lui Ovidiu Papadima: „Doina poate fi mai uşor şi clar definită ca specie melodică decât ca specie poetică. Considerată ca un anumit tip arhaic de melodie, ea poate fi identificată cu uşurinţă oriunde răsună în spaţiul patriei noastre şi oricâte nuanţe ar căpăta. Ca melodie, doina e astfel, după opinia aproape unanimă a cercetătorilor noştri, una dintre cele mai unitare, mai specific constituite specii ale cântecului nostru popular, cu toate că arhitectura ei e prin excelenţă liberă şi supusă, mai mult ca oricare alta, momentului şi improvizaţiei. Ceea ce o diferenţiază muzical e stilul ei aparte, atât de pregnant, încât, auzind o doină

[1] Benedetto Croce, Idem, p. 52

între alte cântece, o recunoaşte uşor chiar cel neiniţiat în secretele tehnice ale muzicii”.[1]

Au dreptate şi cei care *afirmă* şi cei care *neagă*. Asta nu înseamnă că trebuie găsită neapărat şi aici „calea de mijloc”. Depinde, în fond, de poziţia pe care ne situăm, cu condiţia s-o facem cu răspundere şi cu fermitate. Psihologia, ca şi îndrumarul clasicist tip Horaţiu-Boileau ne îndreaptă, pe linie comună, spre un anume punct de ajungere; dar practica artistică scoate la iveală, în completare, căi diversificate, accidentate, plurisemnice în configurarea liricului, la Ovidiu, la Byron, Carducci, Rilke. Liricul nu este unidimensional; cunoaşte stări poliforme, modalităţi de întruchipare. Doina nu se abate de la acest adevăr perifrastic.

Epicul. Definiţiile din dicţionare asupra *epicului* înscriu cadre teoretice care prevăd posibilitatea de includere a unor zone întinse ale artei în general, inclusiv ale celei orale. Dar când se trece la partea ilustrativă, creaţia folclorică nu-şi găseşte loc. Basmul, legenda, snoava, balada categorii de bază ale epicii populare nici nu sunt pomenite. E o eroare evidentă. Cine poate pune la îndoială narativitatea acestora *ca artă!* Gândirea restrictivă, deformatoare, eliminatorie funcţionează şi aici. Nici artele poetice, enciclopediile, tratatele de specialitate nu se arată mai înţelegătoare.

Greu de sperat în normalizarea situaţiei. Nimeni nu are interesul s-o facă în modernitatea noastră atotbiruitoare; desprinsă zgomotos şi cu orgoliu de „trecutul întunecat”, indiferentă la marile valori ale tradiţiei de toate categoriile, majore-minore. Nu ne rămâne decât să reţinem câteva elemente distinctive ale epicului oralităţii, la gândul că ar putea fi reluate în scopul unor cercetări amplificate. În primul rând, *amploarea construcţiilor narative*, pe motive tipizate, asociate, formalizate

[1] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*. *Din istoria şi poetica ei*. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 61

şi imensa *răspândire istorico-geografică*. Celebrul Catalog tipologic alcătuit la începutul secolului trecut de Aarne – Thompson aduce lămuriri trebuitoare; ca să nu mai vorbim de cataloagele naţionale care se adaugă primului, printre care şi indicele românesc elaborat de sibianul Adolf Schullerus. I s-au adăugat şi alte schiţe tipologice, ieşind la iveală un fond epic românesc bogat şi original, la înălţimea celui general european. Includerea noastră în tezaurul internaţional este asigurată, sunt de părere folcloriştii de profesie, îndeosebi muzicologii, mai avizaţi ca literaţii.

Se remarcă, de asemenea, *diversitatea formelor epicului*, fiecare categorie distingându-se printr-o poetică proprie şi prin prilejuri de manifestare specifice. Basmului i se alătură legenda şi snoava, compoziţii în proză, balada fiind naraţiune, dar şi cântec. Toate fac parte din repertoriul satului, fiind la fel de preţuite în bordeiul săracului ca şi la curtea domnească; cu specificarea că basmul şi balada (cântecul bătrânesc) pretind contexte privilegiate, cu ascultători dispuşi pentru momente de visare şi de aducere aminte. Nu sunt nesocotite nici snoavele în asemenea împrejurări, pentru variaţie şi bună dispoziţie. Dar i se recunoaşte speciei caracterul „ocazional" înainte de toate; compoziţia concisă, fraza vioaie îi îngăduie să fie solicitată în momente cotidiene obişnuite.

Să mai reţinem *ingeniozitatea discursului narativ*, jocul spiritual, fantezist şi atractiv. Impresia primă e de obiectivare programată, în spiritul *naraţiunii pure*, după cum în privinţa doinei se făcea simţit liricul în puritatea lui. Formula introductivă „A fost odată ca niciodată" marchează primul act ferm al obiectivării eului narator. Este „introducere" pentru ascultător, distanţare *în timp* în ce-l priveşte pe narator. Urmează să se producă obiectivarea în raport cu *spaţiul*, efectuată în două reprize: la cele trei poduri, când eroul îşi încearcă vrednicia de a se avânta în călătoria prin locuri primejdioase; apoi, prin trecerea pe celălalt tărâm, ajutat de

ființe suprafireşti. Basmul imaginează lumi paralele, cu acţiuni neobişnuite, cu oameni buni şi cu oameni răi, iar eroul se întoarce victorios acasă, întărit prin învăţătură morală de împărtăşit la toată lumea. Obiectivitatea este penetrabilă la voinţa naratorului. Se încearcă prin formula de încheiere „... mai mincinos cine nu crede", în sensul că realităţile fabulate peste „nouă mări şi nouă ţări" au tangenţe intime cu viaţa imediată a satului. De aceea, unele narațiuni au fost denumite *basme nuvelistice*. Uneori se constată interpătrunderi ale liricului în spaţiul epicului, fenomen obişnuit şi în alte zone poetice ale oralităţii. O anume observaţie dintr-o lucrare, deja citată, privind arta povestitului, lasă să se înţeleagă şi acest aspect al problemei. O cercetare la obiect şi dezvoltată ar aduce lămuriri mai convingătoare: „Desigur că este greu de făcut distincţie între aportul personal al povestitorului şi ceea ce a oferit tradiţia generală şi locală a poveştilor. Comentariile povestitoarei noastre au însă un caracter atât de spontan şi de personal, încât nu numai că subliniază ideologia caracteristică a acestui gen, dar prin amănuntele desprinse din experienţa ei creează o atmosferă în care personajele şi conflictele evoluează cu deplină veridicitate"[1].

Dramaticul. Mai toată lumea deţine cunoştinţe în privinţa spectacolelor folclorice propriu-zise, fie că a participat la desfăşurarea lor (în calitate de actor-spectator), fie că le-a urmărit de la distanţă, pe căile audio-vizualului: jocuri cu măşti, paparudă, caloian, jieni, irozi. Sunt reprezentări de largă audienţă în viaţa satului tradiţional, prilejuite de sărbătorile de iarnă, de momente agropăstoreşti, de evenimente socio-familiale. Ies în evidenţă *alaiurile cu măşti*. Ele dau impresia că vin de departe, în trecere agitată la ziua sorocită. Satul constituie veritabilă scenă deschisă, lăsându-se invadat de

[1] Tony Brill, lucr. cit., p. 206

felurite grupuri de mascaţi care umplu tot spaţiul cu prezenţa lor vie, făcând să răsune văzduhul de cântece, de jocuri şi de zgomote puternice, produse de diverse obiecte agricole puse în mişcare; iar gospodarul, împreună cu familia gătită sărbătoreşte, deschide cu bucurie poarta fiecărui grup de mascaţi, să-i cutreiere curtea, grădina şi casa.

În satul contemporan, alaiurile, pe unde îşi mai fac apariţia, au devenit doar producătoare de zgomote, uneori imposibil de suportat. Dar la 1900, şi chiar în perioada interbelică, încă mai conservau elemente de cultură cu îndepărtate înţelesuri arhaice. Comportamentul alaiului ca şi al fiecărui mascat în parte era ritmat cultic, în sunet şi în gest, fără nici o abatere. Masca era perfect justificată în ansamblu şi îndeplinea un rol bine stabilit, iar alaiul însemna o *apariţie*-vestire şi o *trecere*, cu scopul reinstaurării timpului nou şi locurilor (spaţiului) ce urmează a fi roditoare, după pilda anilor anteriori.

Grupurile de mascaţi îşi aveau individualitatea lor în componenţa alaiurilor. Unul purta denumirea *Anul Nou şi Anul Vechi*, care deschidea seria jocurilor dramatice. Textul propriu-zis se reducea la un simplu dialog între cei doi parteneri, pe tonuri alternative, de ceartă şi de împăcare, închipuindu-se schimbare de anotimp, cu avertismente asupra celor bune, ca şi asupra celor rele. Alt grup era al *Moşnegilor* sau, cum se mai spunea în agenda dramaturgiei rurale, *Moşul şi Baba.* Acest microspectacol urma *Anului Nou şi Anului Vechi* şi era consacrat fertilităţii, rodirii, belşugului. Jocul mima scene sexuale, dar în manieră simbolico-ritualică, fără devieri licenţioase. *Capra*, *Ursul*, *Cerbul*, *Brezaia* intrau şi ele în seria reprezentărilor pe scena deschisă a satului. Şi obiceiurile de familie, *naşterea*, *nunta*, *înmormântarea* se desfăşurau ca spectacole complexe, după scenarii instituţionalizate şi la scenă deschisă.

Capitolul IV

CAPODOPERA FOLCLORICĂ

Două teme capătă relief în condiţiile capodoperei, una vizând individualitatea compoziţiei, cealaltă personalitatea autorului, fie sub autoritatea legendei (Baciul Udrea, breasla constructorilor în frunte cu Manole, uniţi prin jurământ şi predestinaţi meseriei), fie dependenţi de cutumele anonimatului, în cazul în care textul se întruchipează în variante. Analiza poate porni de la un punct nucleic al textului sau de la o variantă distinctă, făcându-se referiri de trebuinţă, după împrejurări, la documentele poetice complementare.

Aplicarea cu prioritate a principiilor esteticii generale sporeşte credibilitatea judecăţilor de valoare, şi în privinţa operei în sine, şi a personalităţii artistului, chiar dacă existenţa biografică a acestuia este receptată cu aproximaţie. În mod indubitabil, nici una nici alta nu poate fi pusă la îndoială.

Pentru paginile ce urmează am selectat doar două capodopere ale oralităţii, *Mioriţa* şi *Meşterul Manole*, delimitare riscantă şi puţin convingătoare. Creaţia folclorică îşi găseşte raţiunea de a fi sub chipul variantelor. Anumite elemente motivice, concrete, palpabile le ajută să se grupeze în unităţi distincte. Toate se bucură de acelaşi regim al circulaţiei şi al prefacerii, dar nimeni nu poate să prevadă multiplicarea numerică şi întinderea (răspândirea) geografică. Ochiul atent constată, însă, în ce măsură o variantă din mulţime se menţine în planul general al culturii, conservă elemente istoriate de viaţă ori se distinge prin elemente poetice de calitate. Cercetătorul capătă

certitudinea că se află pe calea descoperirii capodoperei.

Nu numai grupul de variante, în accepţiunea semnalată, stimulează apariţia capodoperei. Genul, specia, modul (dacă ne referim la muzică), pasul ritmat (pentru dans), acestea înseşi invenţii geniale, reprezintă de asemenea cadre prielnice dezvoltării formelor de limbaj, dând semne că se înscriu pe diferite paliere ale artisticului. De data aceasta cercetătorul se trezeşte oarecum stingherit de conglomeratul de texte, majoritatea indistincte, incolore. Doina cunoaşte şabloane care se repetă chiar în cuprinsul aceluiaşi microtext, formule introductive mutante, retorică proprie; nu şi familii de variante propriu-zise. Putem vorbi, cel mult, de doina de dragoste, de doina de înstrăinare, de doina de ostăşie. La fel şi în cazul colindei, ca să ne menţinem în spaţiul genului liric: colindă pentru preot, colindă pentru gospodar, colindă pentru naş, moaşă; sau al bocetului: pentru mamă, pentru tată, pentru fată nemăritată. Dar un anume text le domină pe toate, prin formă, sensibilitate, expresie lirică. Iarăşi se deschide calea capodoperei: pentru doină în parte, pentru colindă, oraţie, bocet. O cercetare completă destinată împlinirii domeniului etnoesteticii, şi având capodopera drept criteriu de bază, trebuie neapărat să ţină seama de toate acestea.

1. Mioriţa – o metafizică a morţii

În istoria exegezei mioritice s-au conturat mai multe direcţii de cercetare, fiecare destinată să lămurească „esenţa" şi să descopere „geneza", adică secvenţa de timp şi mediul socio-profesional în care a apărut şi s-a dezvoltat dramatica şi enigmatica poveste a păstorului. Când „esenţa" a fost căutată în geneză, cercetarea a căpătat caracter limitativ şi absolutizant. Direcţia etnografică, reprezentată prin nume de marcă (C. Brăiloiu, Ion Muşlea), a susţinut că sensul poemei ar fi

determinat de obiceiurile de înmormântare. Mai precis, de reprezentările terifiante despre strigoi sau de o lege prescrisă în tradiţie, după care tânărului nelumit trebuia să i se însceneze o festivitate alegorică de tipul moartea-nuntă.

Sunt argumente pentru a susţine ideea, însă problema nu ni se pare bine pusă, din două motive. Unul priveşte tehnica neinspirată a cercetării. Se apelează la exemplificări dintr-un domeniu marginal; riturile propriu-zise de înmormântare, pentru a fi aplicate pe un teren al spiritualităţii tradiţionale care are cu totul alt specific: *mioritismul ca mod de existenţă.* Apoi, deplasându-se atenţia asupra credinţelor superstiţioase, se ajunge la denaturarea problemei. Frica de moarte îşi face loc într-un mod tensionat şi anxios doar în legendele neritualizate despre strigoi, singura raţiune de a exista a acestei categorii folclorice. Frica intră în surdină nu numai în balade, dar şi în bocete, unde se manifestă îndurerarea celui care pleacă „dincolo", precum şi a celor rămaşi în viaţă. Bocetele sunt forme folclorice „de trecere", iar rolul lor e acela de a atenua dramatismul momentului şi, mai mult decât atât, de a anula starea de frică în faţa morţii. Cât priveşte vina transformată în frică a celor rămaşi în viaţă, aceasta ţine de partea ritualică a momentului de trecere şi se plasează într-o sferă colaterală, fără putinţa de a lămuri nici „esenţa", nici „geneza" *Mioriţei*.

Trebuie să facem distincţie între modul cum întâmpină moartea cel marcat de destin şi ceilalţi, rămaşi dincoace, având obligaţia de a conserva memoria dispărutului. Primul este reprezentat în oralitate de imaginea păstorului, interpretată în mai multe chipuri. El se dovedeşte a fi conştient de iminenţa morţii şi are putere sufletească s-o întâmpine „împăcat şi tare", deci cu bărbăţie[1]. Nu cade din condiţia de om; din contra, depăşeşte limita comună şi devine model de comportament eroic pentru colectivitate. În logica desfăşurării dramei, nu

[1] Mihail Sadoveanu, *Poezia populară*. Ediţie şi studiu introductiv de Petru Ursache. Editura Junimea, Iaşi, 1981, p. 36

există decât un singur obiect al ripostei, moartea, pentru care păstorul este pregătit. Criticii i-au reproşat artistului anonim, mult mai inspirat şi mai înţelept, că şi-a condamnat eroul la pasivitate; că a nesocotit, din neştiinţă, mişcarea conflictuală. Ei nu au observat confruntarea de profundă semnificaţie umană între om şi destin, de natură spirituală şi nu economică, aşa cum greşit s-a înţeles din versurile derutante: „Că-i mai ortoman/ Ş-are oi mai multe...". Schimbarea direcţiei conflictuale într-o competiţie de interese personale ar fi dus la denaturarea totală a fondului mioritic. Să reţinem o afirmaţie lămuritoare a lui Eugen Lovinescu, unul dintre marii admiratori ai poemei: „Dacă ar fi pus mâna pe baltag, pe lângă milioanele dispărute fără urmă în noaptea timpului, s-ar mai fi pierdut încă un *cioban*" [1]. Dacă s-ar fi dovedit bun mânuitor de baltag, *Mioriţa* ar fi devenit o baladă ca oricare alta, iar păstorul – un şablon literar.

Metodologie. Direcţia literară în abordarea *Mioriţei* s-a făcut simţită de-a lungul mai multor generaţii de literaţi, de la V. Alecsandri la Gh. Vrabie. Ei au rămas în cadrele stricte ale textului ca fenomen de invenţie artistică şi nu s-au aventurat în supoziţii, fără suporturi concrete. În felul acesta, au putut să convingă în mod evident că poema, creaţie orală, se comportă asemenea oricărei forme artistice culte şi îşi dovedeşte disponibilitatea de a fi analizată cu mijloacele şi tehnicile retoricii savante. Demersul axiologic şi literar a permis lămurirea mai multor compartimente formale. În primul rând, structura de gen a textului. În general, se spune că *Mioriţa* este o baladă. Eroarea s-a repetat atât de des şi de mult, încât o critică restauratoare pare să fie de neconceput şi, de aceea, întârzie. Sadoveanu a observat prima dată că aici avem a face cu o „imposibilă îmbinare de genuri"(*loc. cit.,* p. 63). Într-adevăr, nu se poate distinge, în compoziţie, elementul liric de cel epic, nici

[1] Eugen Lovinescu, *„Mioriţa" şi psihologia populară*. În vol. *Scrieri* 3. Ediţie îngrijită de Eugen Simion. Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 318

dacă (şi în ce măsură) unul prevalează asupra celuilalt. Într-o tipologie folclorică pe genuri şi specii, *Mioriţa* se află în situaţia paradoxală de a nu-şi găsi loc: nici în genul epic, întrucât îi lipseşte avântul narativ (care justifică şi configurează această realitate, poetică), deşi există o serie de secvenţe povestite; nici în lirică, datorită îngrădirilor baladeşti, deşi nu lipsesc tonalităţi acute, de doină şi de bocet. Pentru a evita situaţia dilematică, mai potrivit ni se pare să utilizăm termenul de *poemă* decât pe cel de *baladă*. Structura complexă şi „îmbinarea imposibilă" de genuri asigură unicitate poemei şi o ridică la înălţimea capodoperei.

Îmbinarea presupune un efort creator exemplar, în accepţiunea kantiană a termenului, realizabil numai de personalităţi geniale. Nicăieri în folclorul românesc (dacă nu şi în cel universal) nu vom întâlni o situaţie asemănătoare. „Îmbinarea imposibilă" constituie un soclu pe care se află montată o serie de bijuterii poetice de o pronunţată individualitate. Oriunde vom întâlni, în alte compartimente ale folclorului, alegoria moartea-nuntă, portretul idealizat al păstorului, dipticul de metafore-catareze din primele versuri, vom recunoaşte unica lor provenienţă: cea mioritică.

Pe scurt, ca să ne oprim doar la prezentarea acestor direcţii, să constatăm că exegeza mioritică se află într-un impas. Şi, ca în orice asemenea situaţie, când se vorbeşte în ultima vreme despre *Mioriţa*, se repetă peste măsură lucruri arhicunoscute sau se lansează „opinii" cu intenţii minimalizatoare, din rea-voinţă sau din nepricepere. Pentru depăşirea acestui moment critic, sunt necesare mai multe operaţii metodologice, în scopul de a deschide noi perspective discuţiilor. Trebuie să se renunţe la prejudecata că fiecare direcţie în parte a pus punctul pe *i* în înţelegerea poemei. Faptul îi pune în divergenţă nejustificată pe folclorişti, care adoptă poziţii partizanale, iar pe cititori îi aruncă într-o mare derută, ceea ce duce la opacizarea cunoaşterii.

a. Adevărul este că fiecare direcţie şi-a dovedit utilitatea într-o măsură oarecare. Folcloriştii de profesie, începând cu Dimitrie Caracostea, au pus în evidenţă faptul că *Mioriţa* reprezintă, prin numărul mare de variante, de motive şi de tipuri, un „complex cultural" („complexul Mioriţa"), de vechime multiseculară şi cunoscut deopotrivă pe tot spaţiul limbii române, asemenea cuvintelor din fondul principal: *casă*, *familie*, *pâine*, *ţară*. Astfel, a fost asigurată abordarea pluridisciplinară a textului. Orice informaţie ştiinţifică a căpătat drept de omologare, indiferent din ce domeniu (mioritic) provine. Importantă ni se pare acumularea datelor şi, mai ales, sintetizarea lor, în aşa fel încât cercetarea să nu apară limitată, redusă la aspectul pur etnografic (sau superstiţios, sau folkloric, sau literar, sau emblematic etc.). Toate acestea pot fi cuprinse într-o sinteză reprezentând „esenţa", chipul adevărat al poemei, căutat de fiecare cercetător în parte.

b. Nu este suficient să gândim în spiritul interdisciplinarităţii pentru a ne asigura o înţelegere „deschisă" a poemei. Cercetarea conjugată riscă să devină o operaţie mecanică, de alăturare şi nu de coordonare; de multiplicare, şi nu de sintetizare. Pornim de la următoarea teză: *Mioriţa* se arată a fi, în evoluţia ei istorică, un *sistem de texte integrate şi transparente*. Termenii *integrare* şi *transparenţă* indică sensul unor procese de facere şi prefacere, care au avut loc în viaţa textului. Nu este posibilă radiografierea exactă a celui mai „vechi" tip de text şi nici nu poate fi precizată calitatea lui iniţială: religioasă, superstiţioasă, mitologică, etnografică, aşa cum au încercat unii cercetători. De altfel, faptul nu ni se pare decisiv pentru cunoaşterea problemei. Credem, în schimb, că „primul" tip de text le purta pe toate celelalte, în forme latente. Dacă pe parcurs s-a dezvoltat un element nou, existent în germene, el a putut să coexiste cu altul mai vechi. Şi într-un caz şi în altul, s-a produs un fenomen unic de *transparenţă,* în sensul că în structura prototipului s-au atenuat unele aspecte mai tranşante,

devenite inactuale (spre exemplu, moldoveanul urmează a fi ucis din motive „economice", nu ritualice), iar al doilea tip îşi caută o modelare corespunzătoare. Transparenţa se reafirmă ori de câte ori este nevoie, astfel încât nimic nu se pierde din istoria semantică a *Mioriţei,* toate valorile menţinându-se în complexul de variante.

c. Se poate ca un anume sens să apară mai nuanţat într-o anume variantă, în raport cu alta. De aceea transparenţa trebuie căutată nu numai în interiorul unui text determinat, ci şi în relaţie cu altul, pe cale comparativă. Se confirmă legea *mutaţiei ontologice*, despre care vorbeşte Mircea Eliade. El susţine cu argumente plauzibile că, totdeauna când are loc o revoluţie în cultura tradiţională (spre exemplu, apariţia agriculturii, cunoaşterea prelucrării metalelor, descoperirea virtuţilor terapeutice ale plantelor), noua mitologie se pune de acord cu cea veche, resemantizându-şi tehnicile şi limbajele. Astfel, motivele, indiferent de aspectele lor: etnografic, mitologic, superstiţios, literar, estetico-filozofic, situându-se la „acelaşi nivel ontologic", se actualizează şi devin corespondente. Dacă le recunoaştem clandestinitatea ezoterică îndepărtată, nu trebuie să le suspectăm de posibilitatea unei hermeneutici riguroase în planul simetriilor cosmice. „Maica bătrână", personaj baladesc de „curte feudală", devine cosemantic cu Magna Mater şi cu Maica Domnului, prin lamentaţiile prilejuite de pierderea fiului, ucis ca om, ca ostaş ori ca plantă. Datorită polisemantismului mitologic, trăsăturile personajului îşi încifrează înţelesurile locale (mitul vegetaţiei, mama ciobanului, a ostaşului) şi se universalizează: bătrâna ce-şi caută fiul pierdut în urma unei întâmplări năprasnice.

d. Suntem în măsură să definim *Mioriţa* în două moduri. Este vorba de un mod istoric şi structural: *sistem de texte integrate şi transparente* şi de altul tipologic, din perspectiva capodoperei: *poemă* ce se caracterizează printr-o *imposibilă şi paradoxală îmbinare de genuri.* Acestora trebuie să li se adauge

încă o încercare de definire, dictată de statutul oralităţii: *Mioriţa* este o capodoperă ce realizează, în imagini sensibile şi dramatice, o viziune epopeică şi destinală asupra existenţei. Aici se impun atenţiei trei termeni care necesită scurte lămuriri, întrucât direcţionează cercetarea spre esenţa problemei.

Capodoperă: se înţelege prin capodoperă o creaţie unică şi exemplară de tip genial (Kant), ce-şi justifică existenţa prin propriile ei reguli. În cazul *Mioriţei*, acestea se manifestă prin intermediul unui sistem de texte integrate şi corespondente; îmbinare paradoxală de genuri. De asemenea, formele ei sensibile se bucură de prestigiul unicităţii: viziunea sofianică transpusă în metafore paradisiace; modelul ideal de frumuseţe al păstorului, realizat prin imagini „imposibile" („Perişorul lui, peana corbului:/ Mustăcioara lui, spicul grâului" etc.); alegoria moartea-nuntă comunicată printr-o formă poetică „răsturnată"; eroismul gândirii, adică „seninătatea abstractă" în faţa morţii. Ne aflăm, deci, într-un domeniu al paradoxurilor, specific doar capodoperei.

Epopee: a spune că *Mioriţa* este o epopee pare o naivitate romantică. Al. Russo şi V. Alecsandri au supraevaluat caracterul epopeic al *Mioriţei.* Nu intenţionăm să dăm un înţeles homerian poemei. Tindem spre o lărgire semantică a cuvântului epopee, în funcţie de natura materialului românesc. Şi iată cum: *Mioriţa* s-a întrupat, literar şi muzical vorbind, într-un număr de peste 1.200 de variante, cunoscute pe întreg teritoriul: carpato-danubian şi nistriano-pontic. *Iliada*, ca formă închisă, aşa cum ni s-a transmis prin scriere (la începuturi, orală) a circulat în toată Helada, până a căpătat o redactare definitivă. *Mioriţa*, formă deschisă, s-a răspândit în vechime, ca şi astăzi, fără nicio îngrădire. Nicio „epopee" din lume nu se bucură de un asemenea prestigiu în oralitate: să modeleze întreaga etnie şi să continue să vieţuiască în mod real, ca manifestare poetică mereu actualizată.

În sfârşit, cuvântul *destin* (*destinal*): *Mioriţa* nu se reduce la o simplă descriere etnografică (a celei păstoreşti) şi nici la un asasinat aventurier, cum a crezut G. Călinescu. Mediul agro-

păstoresc reprezintă doar cadrul fizic al unei problematici complexe, după cum Shakespeare a avut nevoie, pentru *Hamlet*, de ceaţa daneză. În spaţiul acestora (ceaţa, păstoritul, şi pot fi invocate multe altele de acest fel), personajele, înălţându-se printr-un eroic efort de voinţă, au de înfruntat cumplite realităţi spirituale general-umane, ce definesc existenţa lor tragică. Când i se vorbeşte despre moarte, păstorul nu se gândeşte la sine. Dacă ar fi procedat astfel, ar fi transformat moartea dintr-o problemă într-un accident ce-şi putea găsi o rezolvare prin luptă. Cine ridică baltagul nu rezolvă nici problema morţii sale, nici pe a altora, ei o permanentizează. Eroul a ales, în locul violenţei, curajul întrebării. Nici mioara oraculară nu-l sfătuieşte altfel. Iar *întrebarea* este, prin definiţie, *destinală.*

Mistica transcendenţei. Credem că deţinem datele unei definiţii cuprinzătoare şi esenţiale: epopee păstorească? frică de strigoi? cântec liric din epoca daco-romană? Toate acestea la un loc şi mai mult decât atât. Dacă operăm din definiţie în definiţie, *Mioriţa* reprezintă, în ultimă instanţă, o *metafizică a morţii.* Să nu ne oprim doar la suprafaţa faptelor. Ele constituie pretexte ce ţin de tehnica limbajului, aşa cum se întâmplă în orice domeniu al artei, indiferent dacă este vorba de oralitate sau de cultură scrisă. Problema ce interesează, înainte de toate, priveşte tipul de metafizică în care poate să se integreze poema românească. Orice moarte presupune o metafizică, cu condiţia să avem de-a face cu un grup etnic, situat pe o treaptă culturală distinctă. Înălţarea în cultură poate provoca diferenţieri de substanţă în ideologia morţii. Sunt cazuri în care conceptele fundamentale ale metafizicii morţii (integrarea în cosmicitate, mântuirea şi liberarea spiritului) nu reuşesc să se desprindă de materialitatea unor experienţe arhaice nemijlocite. La prima vedere, se pare că aşa ar sta lucrurile şi în legătură cu păstorul mioritic. El doreşte să fie îngropat în apropierea stânii, pentru a continua şi „dincolo" un mod de viaţă asemănător cu cel al

existenţei încarnate. S-a văzut în aceasta „dragostea” omului pentru munca şi uneltele sale (ceea ce dovedeşte o neînţelegere, dacă nu chiar o denaturare), un tip de gândire obiectuală „specific” oralităţii, potrivit căreia lumea ideilor nu s-ar pune în mişcare decât prin manevrarea directă şi condiţionată a lucrurilor. În realitate, dacă dăm relaţiei lucru-cuvânt un înţeles modern (Wittgenstein, Noica ş.a.), lucrul reprezintă începutul şi sfârşitul cunoaşterii înseşi: este cunoaşterea în esenţialitatea sa. Dorinţa păstorului nu are un sens limitat, profesional, ci unul care se raportează la comportamentul mitic. Asemenea oricărui ins din colectivitate care poartă pe umeri povara universală a tradiţiei, el respectă consensul secolelor, acela de a se reintegra în cosmicitate, de a redeveni congener cu elementele, punct de plecare al tuturor renaşterilor.

Integrarea în cosmicitate (deci suportul metafizic al morţii păstorului) are mai multe cote de înţeles, ceea ce dezvăluie interesul teoretic acut al problemei. Să ne oprim asupra aspectului etnografic amintit (şi denaturat prin interpretări amatoristice), anume dorinţa eroului de a fi îngropat „în dosul stânii". Aici poate fi identificat eminescianul *aproapele-departe,* din *Mai am un singur dor*. Integrarea într-o nouă topografie mitică are un sens ambivalent: insul se află *departe* şi totuşi *aproape* datorită condiţiei sale ubicue. Prin urmare, nu poate fi vorba în nici un caz de o gândire simplistă şi obiectuală, de vreme ce *aproapele* este în acelaşi timp echivalent cu *departele.* Obiectele şi-au pierdut aspectul concret şi-şi reclamă prezenţa în transfenomenalitate. În aceeaşi perspectivă, cosmosul „dalbului de pribeag” cuprinde lumea „văzutelor” şi „nevăzutelor”, pentru că, experimentând „marea trecere”, eroul îşi însuşeşte o viziune unitară şi generală asupra existenţei. Sintagma „să-mi aud câinii" trebuie receptată la modul convenţional. Dat fiind că individul se află plasat într-o ritmică universală şi cosmică, el poartă investitura de a veghea asupra întregii spaţialităţi şi anume cele două segmente ale

existenţei: lumea de „dincoace" şi lumea de „dincolo". Această viziune caracterizează gândirea tradiţională. Există sentinţe orale, de pildă: „o viaţă are omul şi cu moartea două", în care segmentele amintite ale existenţei sunt corespondente. Experimentând „marea trecere", individul le unifică într-un tot existenţial şi le imprimă o direcţie escatologică.

Funcţia responsabilă a păstorului, situat post-mortem la nivelul cosmic al *aproape-departelui*, are şi alte explicaţii. Eroul vine dintr-un străvechi fond mitic, de natură varuniană, dominat de Magna Mater, potrivit căruia existenţa ar fi o curgere fantastică şi mirifică de bogăţii pământeşti. Ele dau impresia unui corn al abundenţei, supravegheat de fiinţe divine şi binevoitoare. Multe colinde şi basme sunt consonante cu această viziune paradisiacă. Citim în colindele precreştine:

„Sub cearcănul lunii ei,
Viţa-i verde iedera!
Trec pluguri negre cu boi,
Ciopoare dalbe de oi,
Viţa-i verde iedera!";

sau:

„Ia sculaţi, sculaţi,
Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare-răsare;
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot cirezi de vaci...".

Exemplele ilustrează un *topos* mioritic. *Cearcănul lunii*, *gura de vale*, *plaiul* sunt unite şi sacralizate prin aceeaşi viziune sofianică. În curgerea misterică, nimic nu se pierde, totul devine, se întoarce. Orice accident, de tipul asasinatului mioritic, angajează totalul, impunând valorizarea existentului. Ceea ce i se întâmplă unuia îi priveşte pe toţi, în marea mişcare cosmică. Cum are loc un sacrificiu sângeros, deci o *ruptură*, ordinea trebuie restabilită în spiritul îndătinat al misterelor. Faptul se realizează datorită substituirii morţii prin nuntă, asigurându-se circuitul benefic.

Moartea nu este, deci, o închidere, din motive ontologice, de unde şi participarea cosmică la festivitatea nunţii. Aceeaşi viziune perspectivistică se înscrie şi în plan mitico-estetic. Pe de o parte, în faţa ciobanului nu se află un abis existenţial care să-l angoaseze, ci o lume mirifică, incitatoare. Pe de alta, moartea nu-şi arată chipul hidos şi înfricoşător. Să ne amintim că la greci ea este reprezentată ca un tânăr androgin de o frumuseţe rară, purtând în mână o faclă întoarsă. Simbolul „facla întoarsă" încifrează sensul dramatic al realităţii. Imaginea tânărului „curge", amestecându-se cu alte imagini, potrivit principiului universal că viaţa şi moartea nu sunt separabile. Numai simbolul, „facla întoarsă", atunci când se arată (şi cui i se arată) avertizează asupra sensului special al existenţei, fără a-l situa sub semnul dramatismului. I s-a arătat şi păstorului. Eroul l-a descifrat cu luciditate, ca orice ins cultivat prin tradiţie, înţelegându-i semnificaţia escatologică.

Momentul feeric al trecerii (mutaţia ontologică moarte-nuntă) şi imaginea estetică a morţii exclud viziunea terifiantă şi teama. Integrarea în cosmicitate nu se poate realiza sub presiunea strivitoare a unui ecran sumbru. Momentul de trecere presupune un ritual complex, având multe etape cu caracter iniţiatic, care să asigure transformarea liturgică a fiinţei, înseninarea finală. Cărţile morţilor cele mai cunoscute (tibetană şi egipteană) sunt axate tocmai pe această idee a

eliberării neofitului de frică, a integrării voluntare, curajoase. Din acest punct de vedere, *Mioriţa* reprezintă o „carte jucată" a morţii, o punere în scenă. Ea tratează, în spirit autohton, moartea resurecţională, prin jertfă.

Frica nu este creatoare, ci numai curajul, fapta. Frica imolează fiinţa, nu o salvează. În legătură cu Mănăstirea de pe Argeş spunem, după Mircea Eliade, că noua construcţie a căpătat suflet prin sacrificiu sângeros, fiind omologată astfel, în plan cosmic, drept *axis mundi*. Condiţia a fost ca sacrificiul să-şi mute sensul ontologie de la teamă la *joc*, aşa cum apare în varianta românească. Neparticiparea voluntară a Anei ar fi zădărnicit construcţia, iar îngroparea ei în zid, cu plâns şi blestem, ar fi însemnat o închidere. Nici în *Mioriţa* sacrificiul nu trebuia să „pară" sângeros. Aici nu este vorba de o construcţie în piatră, ci de o *reconstrucţie în spirit*: de refacerea fiinţei umane înseşi, ameninţată de frica demolatoare ce zace în adâncuri cu surparea. Frica trebuia învinsă printr-un eroism al faptei, de care numai păstorul mioritic s-a dovedit vrednic. Este un eroism al gândului (nu al forţei fizice), rezultat din înfruntarea morţii înseşi. Cauza economică, invocată adesea ca pretext al conflictului, e o simplificare faţă de motivările adevărate şi de paradigma metafizică a problematicii mioritice.

2. Meşterul Manole

Manole nu se naşte pentru a se consuma într-o aventură războinică şi a intra, apoi, în uitare. El nu este un *personaj*, ci un *erou* cu un destin mai greu şi mai înalt, supravieţuind şi după moarte. Personajul trăieşte printr-o aventură curajoasă, moare şi se uită; pe când eroul, abia prin autosacrificiu se salvează de uitare. Nu se compară Manole (ca şi Păstorul din *Mioriţa*, de altfel), cu nici unul dintre *personajele* de cântec-baladă, cel puţin din următoarele trei motive: *Eroul* este chemat să rezolve o si-

tuaţie conflictuală, de care depinde însăşi existenţa umanităţii, în înţelesul ei general şi universal. El se află într-o poziţie imposibilă, din care nu poate ieşi decât prin sacrificiul de sine, care înseamnă jertfa supremă, de sânge. Domnitorul îi cere lui Manole să ridice o mănăstire *unică* în măreţie şi frumuseţe, nu pentru satisfacerea orgoliului personal, cum se citeşte la suprafaţa textului, din nevoia de ocultare a sensului real ori ca artificiu literar. În fond, Manole îşi ia răspunderea de a da chip unui *axis mundi*, deci de a fixa un reper spiritual pentru umanitate. De aceea el se raportează la mit şi la legendă, acolo unde întâlneşte destine asemănătoare de zei şi de eroi. Plutarh scria în *Vieţi paralele*:

„Se pare că Theseu seamănă în multe privinţe cu Romulus: amândoi, fiind copii nelegitimi şi de neam de jos, au avut faimă că au purces din zei... Amândoi au fost războinici şi amândoi – lucrul acesta îl ştiu cu toţii – au avut inteligenţa îmbinată cu puterea. Unul dintre ei a întemeiat cea mai renumită dintre cetăţi – Roma. Iar celălalt a strâns Atenele la un loc. Despre amândoi se spune că au răpit femei. Niciunul dintre ei nu a scăpat de nenorocire în propria lor casă şi de o grea pedeapsă a soartei, ci chiar când au murit se spune că s-au lovit de duşmănia concetăţenilor, dacă este de vreun folos pentru adevăr să amintim istorisiri care par c-au fost născocite într-un chip prea tragic” [1].

Autorul *Vieţilor paralele* schiţa modelul comportamental al eroului dintotdeauna, în accepţiunea lui mitico-legendară. Îl recunoaştem şi la Manole: biografie misterioasă (făcea parte din fratria secretă a gogilor), a întemeiat un *axis mundi*, faţă de care cetatea (Romulus) şi oraşul (Theseu) sunt succedanee, şi a cunoscut un destin tragic. Întreaga galerie a marilor eroi ai Antichităţii, ai operelor medievale, ai mitologiilor nordice poartă distinct aceste însemne morale. Prin chenoză, adică prin

[1] Plutarh, *Vieţi paralele*, I. Studiu introductiv, traducere şi note de I. Barbu. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960, p. 10

suferinţă şi renunţare de sine, eroul se apropie de sfânt, idee scumpă lui Mircea Eliade:

„Eroul luptă împotriva forţelor răului; sfântul luptă împotriva lui însuşi, împotriva instinctelor sale. Şi unul şi celălalt transformă existenţa lor umană într-un sacrificiu continuu. În timp ce ceilalţi oameni sacrifică *ceva* (şi uneori ca o ofrandă adusă divinităţii sau ca un mijloc de a reintra în contact cu realitatea ultimă), sfântul şi eroul se sacrifică pe ei înşişi şi *încontinuu.* Amândoi depăşesc, anihilând-o, condiţia umană; amândoi imită un model arhetipal. Eroul, însă, piere în luptă printr-o moarte violentă (de altfel, adeseori un ins devine erou datorită exclusiv morţii violente – fulger, incendiu etc. – ca şi cum ar voi să se pună în evidenţă caracterul impersonal, mecanic, al consacrării rituale, printr-o asemenea moarte excepţională). Şi am văzut că „moartea violentă" este întotdeauna creatoare. Fiinţa care-şi găseşte sfârşitul printr-o asemenea moarte continuă să trăiască într-un nou *corp*"[1].

Eroul are o identitate precisă, o morală generoasă şi deschidere către o familie restrânsă, dar elevată, de spirite. Personajul de baladă propriu-zisă se raportează la istorie. Faptele lui ţin de natura cotidianului şi nu au nimic senzaţional, decât că forţa fizică întrece media comună. Badiul este un cârciumar. Turcii năvălesc peste el să-l prade, iar el îi pedepseşte**.** Atât. Întâmplării nu-i lipseşte spectaculosul şi trebuie să fi avut audienţă printre grupurile de ascultători pasionaţi de epos voinicesc şi sângeros. Dar ea are şi un caracter accidental şi nu se bucură de prestigiul exemplarităţii, pentru a fi imitată în chip ritualic şi creator, ca aducere aminte a unui act primordial de întemeiere. Al doilea element care susţine paralela erou-personaj recheamă în discuţie structura de gen. Badiu încape foarte bine în ceea ce numim baladă. Aventura sa, plină de mişcare şi forţă, se cuvine narată şi nimic mai mult. Ea poate impresiona dacă artistul

[1] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*, ed. cit., p. 117

are talent vocal, poate să nască pasiuni, dar îi lipseşte vocaţia mistică, accesul la o morală mai înaltă. Folcloriştii au văzut bine caracterul eclectic al *Legendei Meşterului Manole* (Al.I. Amzulescu), ca formulă de gen. Epicul alert şi cursiv, precum şi unele construcţii retorice justifică aderenţa la stilul baladesc. Însă comportamentul personajului, biografia secretă, idealismul, puterea de sacrificiu îl recomandă ca erou de legendă. În sfârşit, al treilea suport al paralelei vizează rolul baladei ca „mod poetic" (ori serie formală) de a tipiza personajul. Oricât de bine ni s-ar părea conturate trăsăturile lui Badiu, actele sale imprevizibile şi senzaţionalul, personajul se reduce, ca în basm, la funcţie. El este un luptător, ca şi Novac, Gruia, Iancu Mare ori Doicin Bolnavul. Manole şi Păstorul (din *Mioriţa)* apar ca fiinţe vii şi puternice şi nu se lasă cuprinşi în tiparele constrângătoare ale unei singure formule de gen, oricât de generoasă ar fi ea. *Mioriţa* îşi asociază, deopotrivă, epicul şi liricul, contopindu-le într-o sinteză unică. *Legenda Meşterului Manole* creează o diversiune chiar în interiorul epicului, făcând solidare eposul de baladă cu senzaţionalul legendar. Un *aristos* din mulţimea analfabetă, într-un moment de rară inspiraţie, a avut revelaţia unică a capodopei folclorice. În această serie de idei poate fi invocată altă capodoperă, anume *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Şi de data aceasta, specia (basmul) nu şi-a putut păstra funcţia de serie poetică uniformizatoare, căci naraţiunea nu se termină cu obişnuitul *happy*-end. Este singurul basm pesimist, din câte se cunosc. El pune în ecuaţie o problemă fundamentală de existenţă, dialogul infinit viaţă-moarte, şi nu un scenariu de aventuri, fie ele cu intenţie iniţiatică. De aceea specialiştii nici nu-l raportează la literatura de serie a basmului, ci la marile poeme ale umanităţii.

Sintaxa compoziţiei. Sub acest raport, *Legenda Meşterului Manole* se aseamănă iarăşi cu *Mioriţa.* Despre *Mioriţa* ştim aproape sigur că artistul respecta o anumită disciplină de

breaslă, cu funcţie apotropaică în ce priveşte utilizarea textului. Nu întâmplător, în nordul Moldovei circula sub forma descântecului; probabil şi în alte părţi ale ţării. *Legenda Meşterului Manole* este mai „aburită", pentru că nu avem informaţii lămuritoare în legătură cu destinul ei în oralitate: în ce împrejurări era cântată şi în ce medii, dacă făcea parte dintr-un repertoriu special, ce raporturi existau între cântăreţi şi breasla gogilor (zidarilor). Nu aflăm prea multe dacă întâlnim textul în repertoriul unui Petre Creţu Şolcanu, cântăreţ obişnuit la ospeţe. Cunoaştem câte ceva despre *gogi* (P. Skok), dar ne rămâne ascunsă implicarea artistului în invenţie şi în circulaţie. Nu ne rămâne decât să interogăm creaţia în sine, cu riscurile unor ipoteze, pentru a deduce dacă i s-a dat un regim de ceremonial. Nu ne referim la aspectul instituţionalizat al expunerii, care are o notă protocolară, ca orice manifestare de acest gen, ci la raportul dintre ritualul secret, cu formele lui ocultate de expresie şi ceea ce ni se dezvăluie prin cântec.

Secţionarea textului scoate la iveală următoarele episoade, care îndeplinesc funcţii precise în ordinea compoziţiei: *Episodul întâi* începe cu versul „Pe Argeş în gios" (varianta Alecsandri) şi se încheie cu pasajul: „Iar de nu, apoi/ V-oi zidi pe voi,/ V-oi zidi de vii/ Chiar din temelii". Funcţia lui mitică este *căutarea locului* (motiv iniţiatic experimentat „prima dată" de argonauţi şi de toţi eroii întemeietori, până la „descălecare") şi cuprinde, ca într-un embrion, toate elementele conflictuale ale legendei.

Literaţii invocă ceea ce se numea, în vechea teorie a literaturii, *introducerea*, iar folcloriştii, limitându-se la primele două versuri („Pe Argeş în gios,/ Pe un mal frumos") vorbesc de *fixarea locului acţiunii*, dat fiind că avem de-a facecu o formulă tipizată: „Foaie verde-a bobului,/ Pe malul Siretului,/ La casele Şandrului"; „Foicica bobului,/ Sus, la plaiul muntelui,/ La hotarul Branului" etc. Manole şi Domnitorul străbat ţinutul Argeşului, adică „ţara-n lung şi-n lat" (varianta G.Dem.

Teodorescu), să „aleagă", prin urmare *să caute* un loc potrivit pentru zidire. Primul conduce o ceată de *gogi* (meşteri zidari, în aromână), însă nu are calitatea de a decide în alegere. Prezenţa meşterilor în expediţie este motivată de principiile artei literare, de a face cunoştinţă cu ei încă din *introducere*; de asemenea, pentru ca Domnitorul să reînnoiască legământul solemn, chiar la faţa locului. Cei nouă, cu Manole zece poartă cu ei ştiinţa tainică a zidirii; o ştiinţă grea şi plină de riscuri, nu în partea ei tehnică, vizibilă, ci în cea ascunsă, mult mai importantă şi secretă: se aducea la lumină „un corp nou" (Mircea Eliade), cu forţe omeneşti, şi care urma să fie rânduit în orizontul cosmic, alături de făpturile existente în geneză.

Caracostea a semnalat întâia oară simbolistica numărului din *Legenda Meşterului Manole*, dar nu a mers mai departe. Se ştie că istoria preştiinţei, a alchimiei, a metalurgiei reţine că fiecare breaslă era organizată în fratrie secretă şi misterică şi avea acces la un anume număr din scara matematicii. Dimitrie Caracostea uniformizează valoarea simbolică a numerelor hermetice. El pune pe aceeaşi linie toţi compuşii lui 3, care ar trimite fie la Dumnezeu, fie la Diavol. În realitate, lucrurile stau cu totul altfel. Fiecare serie numerică esenţializează, în efigie, destinul integral al unei cete (fratrie) de zidari, aurari, făurari etc. Aderarea la un anumit tip de fratrie echivalează cu integrarea într-o formulă numerică prestabilită. Aceasta îi obligă să nu-şi mai aparţină ca fiinţe umane, îi transferă într-o lume suprafirească, întemeiată pe principii cu totul străine de ale noastre. Tema numerelor este realizată de Horia Bădescu *(Meşterul Manole* sau *Inocenţa tragicului*, Cartea Românească, 1986, p. 89 şi urm.) şi extinsă la toate compartimentele culturii orale. Se pune în evidenţă un anume tip de comportament tragic, structurat din elemente diverse: numere, legăminte, interdicţii, premoniţii etc.

Ştiinţa secretă a numerelor are la bază *mitul cărţii.* Cu cartea în mână zboară îngerul de taină prin ceruri, ocultând

toată cunoaşterea cosmică. Fiecare pagină cuprinde o anume *idee creatoare*, de aceea lectura trebuie făcută într-o ordine iniţiatică. Moise a primit Cartea direct de la Dumnezeu dar, speriindu-se, la coborârea de pe munte, de revolta iudeilor rămaşi fără îndrumător, a scăpat din mână cele zece file, care s-au împrăştiat. A trebuit să se întoarcă iarăşi la Tatăl ceresc, pentru a le pune în ordine. Cartea putea fi citită pe file, pe sărite (adică de la 1 la 3, de la 3 la 6 ori 7, de la 7 la 9) sau dintr-o dată, fiind, cuprins totalul 10, adică 9 + 1. Asemenea celor zece porunci care condiţionau existenţa de însuşirea lor într-o ordine prestabilită, şi paginile Cărţii (tablele legii) trebuiau respectate cu stricteţe. Ele cuprindeau *idei creatoare* în progresie şi cu teme diferite de la filă la filă. Vechii evrei îşi reprezentau cele 10 idei creatoare ale Cărţii sub forma unei prisme, în care se înscriau două stele cu câte cinci colţuri. Fiecare colţ sau filă (sephira = strălucire, lumină, dar şi *număr)* purta un conţinut specific în spaţiul prismei: 1 = Coroana, 2 = Înţelepciunea, 3 = Spiritul etc. Dumnezeu a făcut lumea în 6 zile sau file (sephira – sephiroth); a şaptea a păstrat-o pentru Sine şi se compune din 3 + 3 + 1, adică: Spirit — Frumuseţe — Victorie. Dacă ar fi consacrat genezei toate cele zece sephiroth (plural de la sephira), existenţa ar fi devenit „vizibilă" nu numai parţial („lumea văzutelor"), ci în întregime. În mistica numerelor, „*zece* reprezintă unitatea sintetică, dar sub forma sa statică, în timp ce forma dinamică este reprezentată de numărul *unu* (căci zece este un număr par). Este numărul Universului considerat ca un tot, numărul lui Dumnezeu considerat nu ca sursă creatoare, ci ca scop final şi sinteză, static" *(Dicţionar. Teosofie. Ezoterism. Metafizică. Masonerie.* Traducere din limba franceză de Radu Duma, Bucureşti, Editura Herald, s.a., p. 299).

Grecii, la rândul lor, esenţializau cunoaşterea prin idei-numere (Platon) sau prin cele 10 categorii aristotelice (celebrul organon), fiecare având conţinut propriu, comparabil cu sephiroth: 1 (Substanţă), 2 (Spaţiu), 3 (Timp), 4 (Cantitate), 5

(Calitate) etc. Şi artele europene de la Renaştere încoace, îndeosebi poezia, s-au lăsat sensibilizate de mistica numerelor. Goethe include în *Faust* un segment hermetic, în momentul în care eroul titular al operei este introdus de Mefisto în laboratoarele cunoaşterii oculte: „Trebuie să pricepi, fă zece din unu./ Dă la o parte doi şi fă la fel cu trei,/ Atunci vei fi bogat./ Alungă dar pe patru/ Şi ia aminte la spusa vrăjitoarei". Când Eminescu scrie în *Glossă*: „Viitorul şi trecutul sunt a filei două feţe" aplică *sephira* la realitatea timpului. La Nichita Stănescu descoperim, de asemenea, un registru bogat de ermetizări, din perspectiva cărţii sacre şi a numerelor secrete. O lectură a versurilor sale în acest sens poate dezvălui o imagine inedită a poetului. Într-un cuvânt, „întreaga noastră natură umană, arată un autor de la care am conspectat aceste idei, se găseşte în primele zece numere. În felul acesta gândeau înţelepţii din trecut atunci când contemplau numerele. Omul nu ar trebui să aspire să depăşească cele zece *principia* originare, corespunzătoare primelor zece numere, căci ar putea să treacă dincolo de sfera care îi este destinată în lumea spirituală şi ar ajunge în lumea terifiantă a magiei negre"[1].

Dată fiind circulaţia frecventă a numerelor în cultura tradiţională românească (în basm, încercările grele în număr de 3; în descântece, personaje malefice în grupuri de 7, 9 ori compuşi ai acestora; în colinde şi farmece, reprezentarea soarelui prin referinţe numerice, 4, 40, 44), este de aşteptat ca şi în balada despre meşterii argeşeni să se păstreze măcar amintiri ale semnificaţiilor originare. Domnitorul conduce şi el o *ceată* de zece, probabil curteni. Din varianta Alecsandri, nu rezultă că se includea şi el printre aceştia. Echipa se constituie, după aparenţă, din 10+1, ceea ce ar trebui să sugereze alte tipuri de relaţii faţă de grupul lui Manole, întrucât se deschide o nouă serie numerică. Surprinde, totuşi, coincidenţa de număr:

[1] E. Binel, *Elemente spirituale ale numerelor*. Traducere de Radu Duma. Editura Herald, Bucureşti, 1996, p. 13

dacă Manole şi Domnitorul poartă acelaşi număr, 10, înseamnă că amândoi îşi păstrează acelaşi raport de egalitate şi în plan natural, şi în plan metafizic.

Într-adevăr, în expediţie ei se comportă ca doi parteneri angajaţi, cu roluri specifice, într-o aventură comună. Fiecare îşi susţine partitura în spiritul simbolismului hermetic. Dacă unul dintre actori nu respectă regulile jocului (şi ei o ştiu) urmează să fie pedepsit. Condiţia de bază a fost expusă public de către Domnitor:

„Curând vă siliţi
Lucrul de-l porniţi
Ca să-mi ridicaţi,
Aici să-mi duraţi
Monastire naltă
Cum n-a mai fost alta,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri.
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar din temelii!”

Răspunsul meşterilor îi învinuieşte, fără nicio umbră de îndoială:

„Iar cei meşteri mari,
Calfe şi zidari,
Cum sta pe grundiş
Sus pe acoperiş,
Vesel se mândrea
Ş-apoi răspundea:
– Ca noi, meşteri mari,
Calfe şi zidari,

Alţii nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi ştim
Oricând să zidim
Altă monastire
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Şi mult mai frumoasă!”

Pasajul este tipic pentru majoritatea variantelor. Îl întâlnim într-un text cules de Tudor Pamfile:

„Foaie de măcriş,
Sus pe-acoperiş,
Manole stătea,
Nimic nu zicea.
Dar cei meşteri mari,
Ei că se-ngâmfau
Ş-aşa răspundeau:
– Doamne Negru-Vodă,
Noi că ne legăm
Şi ne apucăm
Alta să durăm,
Altă monastire
Pentru pomenire,
Mult mai strălucioasă
Şi mai arătoasă
Şi mult mai frumoasă”.

Artistul anonim a găsit de cuviinţă să-l protejeze pe Manole, poate şi datorită stării sale depresive. Nu trebuie să ne scape o uşoară inadvertenţă în comportamentul meşterilor: imposibil să nu fi cunoscut, la fel ca şi Manole, gravitatea răspunsului, pentru că erau deopotrivă iniţiaţi în aceeaşi

categorie de mistere şi participaseră la depunerea legământului cu Domnitorul: „Deci voi,/ meşteri mari,/ Calfe şi zidari,/ Curând vă siliţi...". Aşadar, erau şi ei de faţă. Îngâmfarea îi înjoseşte, dar este o notă pur literară. Artistul a apelat la acest artificiu pentru a-i separa pe meşteri de Manole, menţinându-i pe linia destinului tragic. De altfel, el se despărţise de camarazii săi, de la prima trădare.

Genius loci. Nici Domnitorul nu era investit să aleagă locul pentru zidire. El se mărgineşte la funcţia de stăpân politic al Ţării Argeşului, dar nu o deţine şi pe aceea de suveran al pământului, în accepţiunea mitico-păgână a termenului: pământul are suflet ce vine de la Gea (Marea Zeiţă, Magna Mater), întrupat, de regulă, într-o fiinţă, într-o divinitate secundară. Lumea de pe Argeş se proiectează în preistoria paradisiacă, printre genii şi spirite. Imaginea ei se aseamănă cu o descriere a lui Diogene Laertios: „Tot cerul e plin de suflete numite genii sau eroi, care trimit oamenilor visurile şi semnele de boală şi de sănătate, şi nu numai oamenilor, ci şi oilor şi tuturor vitelor" [1].

La drept vorbind, expediţia Domnitorului nu este militară, „de curte". El nu caută locul, ci un spirit care să i-l indice, cum arată foarte explicit şi textul. Acesta este *ciobănaşul*, răsărit ca din pământ, un *genius loci.* Tot Caracostea a atras atenţia asupra păstorului ca „om al locului", simbol mitic frecvent în basme şi în cântece epice. Autorul nu a trecut de simpla semnalare, iar lui Eliade, care preia ideea, i se pare derutantă informaţia dată Domnitorului:

„– Ba, Doamne,-am văzut,
Pe unde-am trecut,

[1] Diogene Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor.* Traducere din limba greacă de C.I. Balmuş. Studiu introductiv şi comentarii de Aram M. Frenkian. Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 403

Un zid părăsit
Şi neisprăvit
Câinii, cum îl văd,
La el se răpăd
Şi latră-a pustiu
Şi urlă-a morţiu".

Domnitorul primeşte vestea cu mare entuziasm, spre nedumerirea lui Mircea Eliade: „Este destul de obscură această căutare din.partea Domnitorului a zidului «părăsit şi neisprăvit». Voia el cu tot dinadinsul să continue lucrarea unui predecesor, despre care balada nu ne spune nimic? I se păreau sorţii de izbândă mai siguri dacă relua o acţiune întreruptă, dacă încerca să integreze opera lui unei anumite tradiţii? Sau, aşa cum interpretează D. Caracostea, elementul acesta este introdus pentru a întări atmosfera fatidică a baladei, adică este o creaţie ce ţine de structura estetică a materialului, iar nu de implicaţiile sau reminiscenţele sale metafizice şi rituale? Pentru că obiceiul este tocmai contrariul: urmele vechilor clădiri sunt nefaste şi locurile acelea ocolite" (Mircea Eliade, *lucr. cit.*, p. 93-94).

Argumentele expuse în continuare ni se par perfect plauzibile. Dar împotriva caracterului nefast al locurilor părăsite există şi credinţa binecunoscută că „acolo unde este dracul mai puternic bate Dumnezeu biserici". Domnitorul, ca bun creştin şi sperând în ajutor divin, a dorit să continue lupta cu cel rău, tocmai acolo unde alţii eşuaseră. Este, însă, o personalitate dublă, creştino-păgână, cum s-a văzut din mistica numerelor. Această parte ultimă a fiinţei sale, ce ţine de păgânitate, a fost şi ea solicitată într-un mod semnificativ. O deducem chiar din textul lui Eliade: „Nennius povesteşte în a sa *Historia Britonum* ch. 18, cum regele Gourthigirnus, voind să-şi construiască fortăreaţa Dinas Emris din Ţara Galilor, nu izbuteşte pentru că materialele dispar a doua zi. Când lucrul se repetă pentru a treia oară, întreabă druizii prin ce mijloc ar

putea duce la bun sfârşit construcţia. I se răspunde: să sacrifice un copil fără părinţi (orfan? naştere miraculoasă?). Cercetat de druizi, copilul le cere să sape într-un anumit loc şi găsesc acolo două vase cu apă, doi şerpi, unul alb şi celălalt roşu" (Mircea Eliade, *lucr. cit.*, p. 76). Copilul aminteşte de celebrul vrăjitor Merlin, prezent în proza superstiţioasă a celţilor încă din secolul al V-lea şi, de asemenea, în legendele cavalerilor Mesei Rotunde. Merlin cunoscuse o naştere miraculoasă (mama lui era o vestală, iar tatăl – un spirit necunoscut al pădurii) şi devenise un *genius loci*, în Bretagne. Un rege, tatăl legendarului Arthur, a dorit să ridice o cetate într-un loc inaccesibil, tot pe nişte ruine. Ca în *Legenda Meşterului Manole*, ceea ce se clădea ziua, noaptea se surpa misterios. Suveranul i-a cerut sfatul vrăjitorului. Acesta s-a înfăţişat în chip de copil, deşi număra, la data respectivă, câteva sute de ani, şi i-a dezvăluit că în adâncuri se aflau doi dragoni, unul alb şi altul roşu, gata să se încaiere. Ca şi Domnitorul de pe Argeş, regele Uter din Bretagne nu a abandonat lucrarea. Era în plină epocă a Cruciadelor. Nu ni se spune cum au fost liniştiţi dragonii, susţinători, din subterană, ai locului: prin baterea ţăruşului din arbore de Khadira, operaţie dificilă cu implicaţii cosmice sau, mai simplu, prin aşezarea în zid a unei fiinţe dragi, chiar de mâna meşterului celui mare. Este posibil ca legenda moştenită din sacerdoţiul druid să fi fost cunoscută şi de preoţii daci, vrăjitori, cântăreţi şi terapeuţi, ca şi contemporanii lor din Vest. În acest caz, problema genezei se pune pe alt plan.

Toţi eroii sunt plasaţi mitic: Manole, ca reprezentant al unei fratrii secrete de gogi; Ciobănaşul, prin funcţia sa de *genius loci*; Domnitorul, datorită aderenţei la mistica numerelor şi coborâtor din legendă. Analiza de text îl plasează pe Ciobănaş pe o poziţie cu totul nesemnificativă. Ce poate să reprezinte un anonim de ciobănaş? Aceeaşi interpretare strict literară s-a dat şi Domnitorului; i s-a căutat identitate istorică şi o anumită caracteriologie. În realitate, Ciobănaşul reprezintă un tip

universal şi apare ca spirit al locului, în mit ori în legendă, sub diferite deghizamente: copil, vrăjitor, pribeag, cerşetor, podar. Legenda românească i-a dat înfăţişare de păstor. El îl întâmpină pe Domnitor „pe cale", ceea ce înseamnă un traiect ritualizat. Rima *cale-vale* instituie un demers validat numai de speciile cultice. S-ar putea scrie un studiu stilistic pe această temă de mare interes privind rădăcinile mitice ale unor credinţe şi superstiţii, conservate de tradiţie. În basme, eroul nu poate merge mai departe fără sfaturile Sfintei Vineri, iar cu Zgripţuroaica are de luptat. Primul segment decupat din *Legenda Meşterului Manole*, cu tema *căutarea ritualică*, se află sub dominarea secretă a Ciobănaşului. El ştie exact ce să-i comunice Domnitorului şi-l lasă să decidă, ca în faţa unui test: „Câinii, cum îl văd,/ La el se răpăd/ Şi latră-a pustiu/ Şi urlă-a morţiu". Versurile anterioare, organizate simetric, începând cu interogaţia Domnitorului şi continuând cu răspunsul la fel de retoric şi ceremonios al Ciobănaşului, fac parte din decoraţia literară a informaţiei mitice.

Versul „Pe Argeş în gios" proiectează un plai mioritic, o geografie paradisiacă de unde coboară eroii: şi Domnitorul, şi Manole. Peisajul concordă cu legenda. Ei vin pe cale „de sus", şi ca timp, şi ca spaţiu. Multe variante păstrează memoria lui Negru Vodă, eroul întemeietor care îşi are ţara pe Argeş, de unde a pornit descălecatul. Ca şi în *Miorița*, se pregăteşte o moarte ritualică. Şi, ca aceasta să capete sens, adică să fie creatoare, cum spune Mircea Eliade, forţele cosmice esenţializate în categoriile de spaţiu şi de timp participă la punerea în scenă a sacrificiului mult înainte de a se produce actul în sine. Numai astfel fiinţa umană este integrată în mod real în suprafiinţă, reuşind să însufleţească atât corpul arhitectonic înălţat ca *axis mundi*, cât şi totalitatea cosmică. Este o vocaţie a spiritualităţii româneşti de a se reînnoi din eon în eon, apelând la izvoarele originare şi inepuizabile ale mitului şi

ale peisajului celest, cum se verifică prin cele două capodopere folclorice.

Secvenţele formale. Celelalte episoade decupabile sunt următoarele: *Episodul al doilea* (*Zidirea ratată*), după cel prezentat până aici, începe cu versul: „Meşterii grăbea" până la grupul: „Lucra tremurând/ Zi lungă de vară,/ Ziua pân-în seară", incluzându-l şi pe acesta; *Episodul al treilea* (*Visul lui Manole*) începe cu: „Iar Manole sta/ Nici că mai lucra", incluzând jurământul de credinţă al gogilor şi se opreşte după versurile: „Pe ea s-o jertfim,/ În zid s-o zidim!". Urmează *probele Anei*, cel de al *patrulea episod.* El se întinde de la: „Iată,-n zori de zi,/ Manea se trezi" şi se încheie cu versurile care exprimă reacţiile diverse ale zidarilor, de bucurie pentru gogi, de tulburare pentru Manole: „Meşterii cei mari,/ Calfe şi zidari/ Mult înveselea/ Dacă o videa". *Episodul al cincilea* (*sacrificiul Anei*) este cuprins între versurile: „Iar Manea turba,/ Mândra-şi săruta,/ În braţe-o lua/ Pe schele-o urca", până la formula introductivă, repetată, care integrează fiinţa Anei în corpul clădirii şi în arhitectura cosmică şi anunţă, totodată, sosirea Domnitorului: „Pe Argeş în gios,/ Pe un mal frumos/ Negru-Vodă vine/ Ca să se închine...". În încheiere, se disting două secvenţe uşor identificabile (de aceea nu le mai indicăm versurile), *lauda meşterilor,* care atrage după sine mânia Domnitorului, şi *zborul fabulos.*

Episoadele structurează în totalitate şi individualizează *Legenda Meşterului Manole*, varianta românească. Ca şi în *Mioriţa*, fiecare îşi are locul bine definit în sintaxa compoziţiei. Lipsa ori inversarea unuia dintre episoade ar face textul de neînţeles. Ce s-ar întâmpla dacă din *Mioriţa* ar lipsi *testamentul* ori alegoria *moartea-nuntă?* Ce s-ar întâmpla dacă în *Legenda Meşterului Manole* visul ar fi plasat după săvârşirea *sacrificiului* ori după *zborul fabulos?* Totul ar deveni de neînţeles. Inversiunea este posibilă şi chiar productivă în creaţia cultă,

însă mai puţin în literatura orală, unde ritualismul apare dominant. În cele două capodopere, ordinea e prestabilită, pentru că urmează să ni se comunice un mesaj fără echivoc. Este vorba de un fenomen de revelaţie a tragicului, prin care fiinţa încearcă să se autocunoască. În acest suprem efort spiritual, ea se organizează la modul prezent, pentru a face cât mai vii sentimentele aflate sub maximă tensiune. Numai ritualul este capabil să orchestreze mişcarea sufletească în aşa fel încât să dea impresia de real şi de autentic. Pe această linie a realului au organizat Baciul Udrea şi Vasile Alecsandri episoadele *Mioriţei*, primul în cunoştinţă de cauză, din interior, celălalt lăsându-se în voia intuiţiei. Avem bănuiala că autorul *Legendei Meşterului Manole* a poetizat chiar schema unei cutume autentice. Exactitatea unor amănunte, prudenţa cu care destăinuie secrete de breaslă, siguranţa asupra viziunii ansamblului arată gradul de implicare în viaţa concretă a gogilor.

Capitolul V

CATEGORII ALE ETNOESTETICII

Existenţa unor categorii ale etnoesteticii e neîndoielnică. Problema cercetării lor a scăpat atât folcloristicii cât şi esteticii sau, în cel mai bun caz, a fost redusă la simpla idee de *frumos folcloric* ori de *gust popular*, sugerându-se, aşadar, cunoscuta ierarhizare discutabilă între arta *cultă* şi cea populară. Uneori, au fost semnalate deosebirile dintre cele două compartimente ale artei, *minoră* şi *majoră***,** pornindu-se de la elemente extra-estetice. S-a făcut prea mult caz, apoi, de unele trăsături, reale, este adevărat, însă particulare, ca desacralizarea (N. Iorga), cromatismul (Blaga), stilizarea (Al. Tzigara-Samurcaş, G. Oprescu), care reprezintă, în fond, forme de constituire a imaginarului.

Fructificarea tezelor esteticii generale conduce la eliminarea unor asemenea înţelegeri înguste. Operaţia poate fi profitabilă pe mai multe planuri, în măsura în care considerăm folclorul o artă ca oricare alta, în ce priveşte modul de elaborare (formă imaginară), circulaţie (emiţător-receptor), receptare (funcţie) etc. În acest sens, apar în evidenţă nu numai trăsături distinctive ale categoriilor folclorice, dar se lămuresc mai bine chiar şi cele ale artei citadine. Etnoestetica, după ce-şi însuşeşte teze ale esteticii generale, prilejuieşte, la rândul ei, precizări ştiinţifice de interes mai larg. Se impun astfel atenţiei câteva categorii de fenomene definitorii. Mai întâi de toate, ponderea categoriilor este sensibil diferită într-o parte ori în alta, în folclor ori în extraoralitate. Multe secvenţe din dramele antice, shakespeariene, romantice pot deveni fragmente de comedie

pentru lectorul contemporan. Ceea ce înseamnă *frumos* pentru clasicism devine *inestetic* pentru romantism; de aici**,** *devalorizarea* poate continua, în curentele ulterioare. În contrast cu relativitatea categoriilor din arta *cultă*, se poate vorbi de universalitatea categoriilor etnoesteticii, se înțelege,în măsura în care avem în vedere operele reprezentative, privite din interiorul gândirii tradiţionale. În creaţia anonimă, *frumosul*, *sublimul***,** *grațiosul*, *tragicul* etc. au o evoluţie constantă, întrucât sunt cerute de legile invariabile ale gândirii tipice oamenilor din mediile etnografice. Aici nu poate fi vorba de variaţii de la o perioadă la alta, chiar dacă speciile au avut funcţii diferite pe axa diacroniei. Categoriile nu se supun capriciilor fluctuante ale gusturilor epocilor. Dispunerea lor în sistemul social este dictată de anumite moduri de viaţă, cu un caracter *general-uman* pentru conştiinţa primitivă. Este vorba de cicluri fundamentale ale vieţii umane ori cosmice: naşterea, mariajul, moartea, alegorizate în diferite chipuri, la toate nivelele de gândire şi pretinzând reprezentări de mare diversitate.

A. Frumosul

Încercare de definiţie. La o analiză mai atentă a gândirii tradiţionale, lipsa teoretizărilor asupra conceptelor fundamentale este numai aparentă. Ele nu se concretizează în ample sisteme speculative, ci în sentinţe acceptate ca dogme de colectivitatea întreagă. Activitatea creatoare se conduce astfel după legi bine definite. O asemenea sentinţă este: ,,Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", cu următoarele variante: „Nu-i frumos cine-i frumos, da-i frumos cine-i drăcos"; „Nu-i frumos cine se ţine, ci-i frumos cui îi stă bine"; „Nu-mi place pentru că-i frumos, ci-i frumos pentru că-mi place" etc. Se confirmă definiţia lui Lucian Blaga, dedusă, cum am văzut, din observarea caracteristicilor creaţiei artistice. Mai mult decât

atât, *frumosul folcloric* (în asemănare cu plăcutul-gustul) este totodată o expresie a individului. Din exemplul: „Nu-i frumos ce-i frumos" rezultă că nu există model general-acceptat al conceptului. Dacă lipseşte ca mod de organizare formală, modelul poate fi descoperit ca realitate etică. Din acest punct, ne despărţim de opiniile lui Lucian Blaga.

Ideea despre caracterul „individual" al frumosului duce cu gândul la Immanuel Kant. Filozoful german tratase problema în aceiaşi termeni, pe terenul artei *culte*, dar se poate extinde şi asupra artei *populare*. Şi în domeniul artei *culte,* şi în cel al artei *populare*, criteriul de valorizare estetică este determinat de caracterul specific al judecăţii de gust care traduce atitudinea (*contemplativă* ,ar adăuga Im. Kant), liberă şi spontană a individului faţă de obiectele, mai precis faţă de formele frumoase. Prin *atitudine* trebuie înţeleasă opţiunea subiectului, ceea ce presupune un proces complex de disociere şi de apreciere, chiar dacă faptul se produce pe calea afectului şi a intuiţiei. „*Plăcere*, *disociere*, *apreciere*, spunea *Adrian* Marino, acestea sunt cele trei etape fundamentale ale mecanismului gustului, încheiat printr-o judecată de gust. Ca să-ţi placă, trebuie să disociezi, ca să disociezi trebuie să alegi, ca să alegi trebuie să apreciezi. Situaţiile sunt solidare şi reciproc alternative, între cei trei termeni substituţiile şi echivalenţele fiind oricând posibile"[1].

Immanuel Kant nu a privit strict „analitic" facultatea gustului, de aceea unii cercetători au avut impresia că, în *Critica puterii de judecată*, nu se trece dincolo de interpretarea psihologică a artei. În schimb, filozoful din Königsberg a insistat asupra caracterului iraţional al judecăţii de gust, pentru a o despărţi de concept, de unde şi cunoscuta teorie despre contemplarea dezinteresată a operei de artă *culte*. Orăşeanul merge la teatru, la concert, la muzeu ori bibliotecă, pentru a-şi

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*. Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 755

prilejui momente speciale de satisfacţie estetică, făcând deosebire netă, de natură calitativă, între acestea şi altele ce ţin de ordinul activităţii productive. Lucrurile stau la fel în legătură cu creaţia folclorică păstrată în muzee ori în biblioteci. Dar situaţia se schimbă substanţial dacă ne referim la creaţia poetică vie a satului tradiţional. Exceptând unele specii, opera nu este concepută şi nici expusă doar pentru contemplare. Cel puţin în perioade îndepărtate, ea se găseşte amestecată cu alte forme de activitate, ca substanţă şi cadru de viaţă, totodată, neputând fi desprinsă de manifestările zilnice, obişnuite ale omului. Formele imagistice ale realităţii se justifică în conştiinţa ţăranului din mediul etnografic tradiţional numai când se găsesc în corelaţie cu cele mai variate activităţi cotidiene, în sensul sublinierii, ordonării, situării într-un cadru specific. Omul le caută nu din interes pur estetic, ci eterogen, fixându-le în structura mediului ambiant pentru a-l face familiar şi atâta tot. Nimic nu este ostentativ, căutat, în tendinţa de construire a spaţiului tradiţional; totul izvorăşte spontan, din adâncurile unei conştiinţe colective, care intuieşte necesitatea împlinirii. Prezenţa formelor poetice îi certifică omului arhaic posibilităţile proprii de integrare în colectivitate, în sistemul complicat al ciclurilor muncii şi ale vieţii. Simpla recunoaştere şi nu contemplare a lor pare suficientă. Este exclusă *judecata de gust fără concept* în asemenea cazuri, întrucât însuşi conceptul e condiţia justificării semnului cultural-poetic în sistemul vieţii tradiţionale. De aici ne despărţim de părerile lui Kant în privinţa aprecierii frumosului, faptul fiind dictat de deosebirile de structură şi de funcţie dintre arta scrisă şi cea orală. Tripticul relevat de Adrian Marino (*plăcere*, *disociere*, *apreciere*) trebuie conceput, dacă îl raportăm la creaţia anonimă, numai în perspectiva finalităţii (*cu scop*) a utilului, ceea ce ne conduce către altă lege a *frumosului folcloric,* asupra căreia vom reveni.

Teoria kantiană a judecăţii de gust dezvăluie şi un alt aspect al definiţiei. E vorba nu numai de caracterul individual,

dar şi de cel aşa-zis universal al atitudinii estetice. Îmi place această floare (exemplifică gânditorul german, pentru a demonstra latura individuală a judecăţii), dar sunt conştient, totodată, că faptul vizează orice om de gust „ca mine", capabil de aceeaşi stare emoţională, adică o categorie de oameni bine definită prin idealuri estetice. Problema este dacă sentinţa „nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" se poate preta la o interpretare similară. Mai întâi, se impune constatarea că aspectul individual al judecăţii pare accentuat în domeniul folcloric. Prima parte a propoziţiei-model „Nu-i frumos ce-i frumos" (adică general acceptat), luată în sine şi pur gramatical, exclude, la prima vedere, orice posibilitate de generalizare a gustului, idee întărită, apoi, de expresia „ci-i frumos ce-mi place mie". Exemplul dat de Kant nu cuprinde delimitări atât de categorice, autorul *Criticilor* permiţându-şi, de aceea, teoretizări subtile în ambele direcţii deopotrivă: în privinţa caracterului individual şi al celui general al judecăţii de gust.

Pentru că sentinţa populară „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" dă impresia suprasolicitării gustului individual şi subiectiv, ea se găseşte în contradicţie cu gândirea tradiţională de tip clasic, care se distinge prin instituţionalizarea şi unitatea conceptelor, acestea având aceeaşi valabilitate pentru întreaga colectivitate. Expresia citată nu se comportă, însă, ca orice proverb. Formula „Lupul îşi schimbă părul, dar năravul ba", descoperită într-o colecţie de proverbe, este o simplă construcţie gramaticală; din punct de vedere logic, o constatare perfect obiectivă, demnă de inclus în oricare tratat ştiinţific despre viaţa animalelor. Deplasarea de sens de la limbajul noţional la cel poetic se produce în cadrul oralităţii, când vorbitorul descoperă o situaţie specială, de natură caracteriologică, pentru unul dintre interlocutorii săi. Faptul particular se generalizează.

Depăşind sfera unei singure specii, limbajul gramatical devine impropriu ca adevăr ştiinţific şi propriu pe plan poetic,

întrucât noţiunile fundamentale „lup”, „năravˮ, cu sfere semantice închise, s-au transformat în metafore deschise. Fraza pur gramaticală cu statut de teoremă a devenit paremiologie. Sentinţa „nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mieˮ nu cunoaşte asemenea mutaţii valorice. Indiferent dacă se găseşte într-o colecţie de proverbe, inclusă într-un text beletristic (a se observa că proverbul este afectat diferit, chiar şi în aceste două situaţii: ordonarea în colecţie îl obligă la eliberarea de sarcinile poetice şi la preluarea funcţiilor limbajului ştiinţific; vorbirea orală, ca şi textul artistic, însă, îi creează contexte, poziţii speciale) sau în oralitatea vie, metaforizarea nu are loc. Exprimarea pe cale noţională persistă în toate cazurile, întrucât omul din mediul tradiţional clasic preferă să comunice un adevăr verificabil. Cel mult se recurge la paradoxuri ori la calambururi pentru înviorarea frazei (dându-i alură poetică) sau pentru abstractizarea ei (asigurându-i miez filozofic), dar nu se renunţă la limbajul noţional, propriu adevărului ştiinţific. Pe noi ne derutează, poate, caracterul categoric al definiţiei, accentul pus pe individualizarea unui adevăr. Ne aflăm în cazul unui paradox şi nu al unei erori. Accentul pus, în situaţia de faţă, pe ideea de individualitate a gustului, subliniază nu realitatea excepţiei, a faptului particular insubordonabil ştiinţific, ci generalitatea unei anumite realităţi.

Omul din mediul sătesc a intuit (şi chiar a formulat în deplină cunoştinţă de cauză) sentinţa potrivit căreia frumosul este o valoare complexă, bazată pe antinomiile subiectiv-obiectiv, general-particular. Dacă s-a pus în evidenţă aspectul individual al judecăţii de gust, înseamnă că a fost recunoscut, la nivelul colectivităţii, caracterul specific al frumosului, una dintre legile lui fundamentale, în sfârşit, raţiunea de a fi a plăcutului. Fraza ,,Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mieˮ nu obligă doar la un monolog, cum presupunea Kant că s-ar produce cu prilejul comentării propoziţiei ,,îmi place această floareˮ, ci la un tip de dialog care afectează întreaga

masă de oameni, tinzând, deci, să se instituţionalizeze. Rostind sentinţa, individul recunoaşte deschis că orice ins din colectivitate poate opta în favoarea obiectului care îi convine. El vrea să se asigure de aceeaşi libertate de opţiune şi în cazul său, potrivit principiului general cunoscut în cadrul culturilor străvechi, ca şi savante, moderne, că gusturile nu se discută. Libertatea gustului este o lege. Confuzia ori haosul în formularea judecăţilor de valoare nu sunt posibile, întrucât gustul, determinat de anumite moduri de viaţă are rol ordonator de selecţie şi de apreciere, cum spunea Adrian Marino. Sentinţa „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" exprimă opţiunea, judecata de gust a individului luat ca reprezentant al unei culturi determinate. Seria opţiunilor nu-i apare insului infinită. Limitarea ei se datorează cadrului concret de viaţă, acela care impune însuşi conceptul, adică sensul finalităţii, funcţia propriu-zisă a operei: cultică, mai târziu culturală, poetică.

Frumosul natural. Sentinţa populară „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" defineşte întregul sistem de relaţii estetice din cadrul mediilor etnografice. Ea se verifică atât în legătură cu frumosul artistic, cât şi cu frumosul natural. Ca observatori ai acestei realităţi, ne vedem, însă, obligaţi, să facem deducţii, întrucât oamenii din colectivităţile săteşti procedează intuitiv şi empiric în calitatea lor de creatori şi chiar de beneficiari (destinatari) ai operei de artă. Colectivităţile etnografice şi-au afişat adesea convingeri estetice, intuind specificul fiecărui domeniu în parte: frumosul artistic, frumosul natural etc., în baza a ceea ce s-a numit ,,sentimental apreciator"[1]. În primul caz, creatorul nu a simţit nevoia să se pronunţe explicit. Opţiunile în favoarea anumitor culori, forme stilizate, tipuri de portrete etc. sunt suficiente pentru a dezvălui cu claritate cultura lui artistică. În cazul frumosului natural, fie

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 755

că este vorba de frumusețea omului ori a mediului înconjurător, situația se schimbă în mod substanțial. Textele artistice devin pledoarii fățișe pentru cerul înstelat, câmpul cu flori, codrul înverzit, lanul de grâu, turmele de oi, fata la fântână, flăcăul la horă ori la coasă, acestea constituind totodată motive fundamentale ale compoziţiilor poetice despre natură sau cu tematică erotică. Un cântec ca următorul ilustrează două ipostaze fundamentale ale frumosului, uman şi natural:

„Și-am zis frunză trei migdale
La Focşani între hotare,
Este-un nuc cu frunza rară
Se strâng păsări de prin țară;
Ş-așa cântă de frumos
De-atârnă crengile-n jos.
La tulpina nucului
Cântă mama cucului
Și mai jos, pe rămurele
Cântă două turturele.
Și nu-s două turturele
Ci sunt amantele mele
Care m-am iubit cu ele
Din tinerețele mele”. [1]

Niciodată peisajul nu este invocat în sine, ca în literatura scrisă:

„În grădină
Toate păsările dorm
Numai una n-are somn
Cată să se facă om”.[2]

[1] *Folclor din Moldova*, II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 285
[2] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară românească*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 5

Elementele de decor conduc cu gândul la acea cunoscută categorie de creații în care natura constituie pretext pentru teme erotice, haiduceşti, păstoreşti, agrare etc. De aici se poate ajunge la concluzia că frumosul natural ocupă un loc secundar în viziunea estetică a artistului anonim, idee răspândită în diverse studii de specialitate. Însuşi motivul *frunză verde* ar avea un simplu rol emblematic. În asemenea cazuri se are în vedere un anume criteriu al cantității. Pentru că folclorul nu ne oferă ample descrieri ca pasteluri pure, nu ne dă prilejul să descoperim exemple în care natura să fie evocată pentru ea însăşi, sensibilitatea insului din cadrul etnografic patriarhal față de mediul ambiant pare discutabilă. Faptul nu trebuie luat ca o deficiență, ci ca o particularitate a spiritului popular, dictată de o concepție de viață tipică. În majoritatea cazurilor, mediul natural se constituie drept condiție, nu cadru formal; drept esență şi nu aparență.

Există o concordanță perfectă între ciclurile fenomenelor cosmice şi ciclurile vieții omului, cu originea în străvechi credințe animistice. Omului arhaic nu i-a fost greu să observe că anotimpurile anului sunt asemenea vârstelor. Dar el nu a rămas la simpla constatare a acestui paralelism, ci şi-a creat iluzia că poate influența momentele fundamentale ale ciclurilor. Ponderea reprezentărilor poetice şi, în general, a practicilor ritualice, inițiatice etc., o deține seria paralelă primăvară-tinerețe. Celelalte anotimpuri sunt aproape eliminate. Invocate cu rare excepții, vara şi toamna prilejuiesc disperare (datorită secetei – *Caloianul*) sau întristare (din cauza înstrăinării – „stâna părăsită"). O singură excepție: petrecerile care au loc cu ocazia strângerii recoltelor, ceea ce nu înseamnă că toamna este reprezentată pentru peisajul propriu. Omul satului tradițional nici nu a fost educat să aprecieze estetic decorurile de vară, de toamnă ori de iarnă. Concepția mitică în stabilirea raporturilor cu mediul imediat înconjurător, microcosmic şi macrocosmic, l-a obligat totodată la selecții severe, faptul având urmări şi

asupra orizontului poetic. Din acest punct de vedere, se poate vorbi chiar de o sărăcie a repertoriului de imagini. Simplificarea repertoriului se explică prin eliminarea programatică a verii, toamnei, iernii, dar şi prin ocolirea, tot programatică, a unor momente ce se petrec în cadrul singurului anotimp preferat, primăvara, dar care, din perspectiva gândirii mitice, au părut omului de altădată nesemnificative. De pildă, artistul popular nu a avut revelaţia asfinţitului de soare, primăvara (ca în orice alt anotimp); în schimb, a elogiat magnificenţa răsăritului; i-a displăcut, ca poet, cerul înnourat, dar l-a fermecat cerul înstelat; n-a poetizat seninul zilei, liniştea apelor sau o infinitate întreagă de detalii accesibile gustului rafinat şi sensibil la nuanţe al creatorului cult. Teoria lui Lucian Blaga despre capacitatea artistului anonim de a observa nuanţele este, hotărât, neconcludentă în legătură cu frumosul natural.

Creatorul popular a ajuns la o interpretare *vitalistă* a frumosului natural, în sensul acordat de J. M. Guyau acestui cuvânt. Elogiul primăverii (şi, în special, al unor fenomene tipice) are semnificaţii precise pentru viaţa colectivităţii. Primăvara este o realitate concretă (singura posibilă din punctul de vedere al conservării speciei), dar şi una mitică. Ea reprezintă începutul unui nou ciclu de viaţă. De aceea primăvara apare, în conştiinţa oamenilor, întâi de toate ca un eveniment socio-cosmic. Reprezentările poetice nu sunt numai cadre, pretexte etc., cum s-ar crede la prima vedere, datorită volumului lor relativ restrâns, ci expresia filozofică a acestui impuls vital. Aici stă una dintre explicaţiile faptului că în folclor nu s-a insistat asupra chestiunilor de detaliu în evocarea naturii.

Altă explicaţie, pe care doar o enunţăm, s-ar datora stilizării, cu alte cuvinte necesităţii de a acoperi, din punct de vedere poetic, o suprafaţă restrânsă cu un număr mare de reprezentări ale naturii (ouă încondeiate, încrustături în lemn, ţesături etc.), iar din punctul de vedere al cunoaşterii, din

necesitatea de a ordona, în câteva clase de semne, varietatea volumelor, formelor vizibile, făcându-le accesibile înţelegerii.

Reprezentarea poetică a concepţiei vitaliste a frumosului natural este ilustrată printr-o serie de imagini şi de motive care subliniază aceleaşi semnificaţii etico-sociale: câmpul înverzit, codrul înfrunzit, cântecul păsărilor, răsăritul soarelui, urcarea turmelor la munte, ieşirea plugurilor la câmp. Exemplificarea este aproape epuizată. Creatorul anonim reuşeşte să le asigure, în cadrul discursului poetic, o asemenea ordine dinamică, încât se naşte impresia că întreaga natură constituie un organism unitar, deşteptat deodată la grandiosul spectacol al vieţii, o veritabilă demonstraţie de vitalism. Fiecare parte a macro ori microcosmosului, formând una şi aceeaşi familie, îşi cunoaşte rolul, străduindu-se să se întreacă pe sine: cucii cântă „cu foc", păstorii doinesc de răsună văile şi se clatină munţii, flăcăii pocnesc din bice de vînzolesc tot satul. Versurile:

„De-ar fi fete ca mândra,
Nu mi-ar trebui luna,
Nici luna nici stelele
C-ar lumina fetele"

se remarcă prin bi-unitatea tematică natură-eros, cultivată *programatic* şi nu numai intuitiv; ca, în privinţa frumosului artistic, sentinţa „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". Astfel, viziunea *populară* despre frumos, privită în totalitatea domeniilor de manifestare, apare unitară datorită conceptelor fundamentale rezultate din sentinţa citată. Ea este operantă şi eficientă în toate compartimentele gândirii populare, cu precizarea că se manifestă cu o intensitate diferenţiată, resimţită gradual de la frumosul artistic la frumosul natural. În cadrul artei (şi nu peste tot şi oricând), se afirmă principiul nuanţării cromatice ori

ritmice, de care vorbea Blaga. Frumosul natural se supune însă principiului vitalist, excluzând, de regulă, teza nuanţării.

Conceptul de frumuseţe umană are o accepţiune mai largă, cuprinzând, deopotrivă, domenii ale eticului şi ale esteticului. Nu există nicio interdicţie sancţionată de colectivitate privind raporturile matrimoniale între un flăcău recunoscut ca *urât* din punct de vedere fizic şi o fată frumoasă. Condiţia este ca deficienţa fizică să fie suplinită de calităţile morale care pot stimula spiritul de coeziune al grupului.Valorile se completează: binele se asociază cu frumosul. Se pune problema existenţei unui model de frumuseţe umană tipic gândirii populare, aşa cum există un „model" de frumuseţe tipic clasicismului etc., din literatura scrisă. Ideea de *model* ar trebui să ducă din nou cu gândul la concepţia organizării formale, a aspectului exterior, fizic în cazul de faţă. Cu alte cuvinte, insul ar fi obligat să aleagă dintr-un număr definit de tipuri de frumuseţe, ceea ce, practic, este imposibil. Marea varietate de tipuri naturale nu s-ar încadra în cele câteva scheme artificiale şi apriorice şi astfel gândirea individuală ar intra în conflict cu cea a colectivului, în cazul în care s-ar impune un canon rigid. Dacă cititorului *cult* i se poate propune un anume model, membrii colectivităţilor săteşti nu sunt cultivaţi să facă asemenea disocieri între faptul artistic şi realitatea concretă, între idealitatea abstractă şi posibilitatea de realizare a idealurilor. Creaţiile artistice au, pentru ei, rol formativ, obişnuindu-i să creadă că plăsmuirile imaginaţiei sunt aievea şi că au datoria să se conducă după chipul şi asemănarea acelor plăsmuiri. De aceea autorii textelor poetice populare nu şi-au permis să accentueze liniile de portret, cu intenţia individualizării.

Ca şi în cazul reprezentării mediului geografic şi cosmic, simpla invocare a datelor anatomice generale, ochii, faţa, părul, statura, sunt suficiente pentru sugerarea ideii de frumuseţe. Există două categorii de epitete consacrate pentru indicarea

unor asemenea schiţe de portret. Unele au funcţie cromatică, folosindu-se de obicei culori contrastante, după modelul „ochii negri, faţa albă", cum observa Ovidiu Papadima în *Literatura populară română.*

Arătasem deja că autorii populari operează cu elemente sumare de portret, prin epitete caracterologice ori cromatice distincte. Doar în acest fel poate fi acceptată ideea de „model", dar de model idealizat, aşa cum lasă să se înţeleagă şi alţi cercetători preocupaţi de definirea frumosului folcloric uman, Al. Dima, Ovidiu Papadima, etc. Aprioric vorbind, epitetele caracterologice impun un *model* în care predomină conduita etică, în vreme ce epitetele cromatice schiţează câteva tipuri de *modele* de portrete fizice. În primul caz, problema se lămureşte, parţial cel puţin, dacă luăm în discuţie substitutele noţiunii de „frumos", frecvente în lirica erotică şi, totodată, dacă stabilim relaţiile semantice dintre ideea de *frumos* şi cea de *urât* [1]. Textul care începe cu versul „Omul frumos la făptură" cuprinde un exemplu ilustrativ pentru un anume tip de relaţii semantice. În mod normal, termenului *frumos* ar trebui să i se opună noţiunea de *urât* sau vreo formulă tropică, imagistică, grupare de versuri, având acelaşi înţeles. Artistul preferă însă un cuvânt din altă ordine logică, „mutălău" cu valoare evident morală, care susţine ideea portretului, funcţia lui de *model*, în vreme ce termenul frumos nu ne poate spune nimic, fiind un simplu semn al vocabularului. Totuşi, apare limpede că *mutălău* este o definire a urâtului şi un opozant al frumosului. Sinonimia *mut-urât* pare să fie o relaţie frecventă în creaţia erotică:

„Cum nu-i badea mut şi prost
Aseară la noi a fost

[1] Nicolae Iorga afirmă că *frumos* şi *urât* sunt „elemente de pedagogie populară", autorul pledând, deci, pentru caracterul dual şi formativ al categoriilor (v. *„Frumosul" în concepţia poporului.* În vol. *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*; loc. cit., p. 9)

Şi s-o pus pe-un corn de vatră
Şi-o şezut ca stan de piatră.
O şezut şi-o dohănit
Şi cu mine n-o grăit...
Cât de tare l-am urât."

Într-un asemenea context *teoretic*, se naşte chiar şi o încercare de definire a urâtului, de explicare a genezei sale, care nu poate fi, în concepţia populară, decât de natură etică şi nu fizică, formală:

„Urâtul din ce-i făcut?
Din omul care-i tăcut.
Ţipă-o buză peste alta
Şi iaca, urâtu-i gata,
Dragostea din ce se-ncepe?
Din degete cu inele,
Şi din grumaz cu mărgele,
Şi din buze subţirele".

Sau alt exemplu, la fel de cunoscut în mediile folclorice:

„Urâtul unde coseşte
Tot plouă şi viscoleşte
Şi de vreme nu-i nădejde.
Dragostea unde adună,
Tot soare-i şi vreme bună,
Poţi strânge fânu' pe lună
Unde şade urâtu'
Se-negreşte pământu',
Unde şade dragostea
Înverzeşte pajiştea.
Pe unde trece urâtu'
Arde grâul şi pământul;

Pe unde trece frumosul
Creşte grâul şi ovăsul.
De urât te-ai duce-n lume,
Şi de drag ai veni mâine;
De urât te-ai duce-n ţară,
Şi de drag ai veni iară."

De data aceasta, *urâtul* constituie subiectul poeziei şi pretinde un termen opozant pentru definire. Ne-am fi aşteptat ca artistul popular să fi invocat cuvântul *frumos*, dar a preferat un substitut, *dragostea*. Din punctul de vedere al organizării formale, al aspectului fizic, nici acest lucru nu ne spune nimic, deşi alegerea nu este întâmplătoare. Substitutul apare ca un sinonim al frumosului, dar şi al tinereţii.

Seria de substitute, folosite cu intenţia de a face precizări caracteriologice, cuprinde şi alţi termeni. Pentru frumos, cel mai frecvent este *mândru/ mândra,* apoi *floare*, *stea* pentru fată; *pui, bade, neică, dor, drag* pentru băiat[1]. În colecţia de cântece a lui Vasiliu, descoperim exemple ca: „Eşti voinică fata mea/ De ţi-e drag mergi să te ia"[2] . Sau: „Cî şi eu am avut gloată/ Şi chiar mai voinică fată"[3], unde epitetul adjectival, *voinică,* are rolul semantic de vrednicie, dar şi de frumuseţe.

De reţinut marea varietate de substitute pentru frumos, în vreme ce sinonimele lexicale ale urâtului se reduc, de obicei, la *tăcut* şi la o formă metaforică a acestuia: *negru*.

„Negru, negru-i pământul,
Dar mai negru-i urâtul.

[1] Ovid Densusianu propune aceeaşi sferă semantică pentru: *muşat*, *minunat*, *măreţ*, *splendid*, primul termen fiind repartizat frumosului, ceilalţi definind sublimul.
[2] Alexandru Vasiliu, *Cântece, urături şi bocete de-ale poporului*, Bucureşti, 1909, p. 111
[3] Idem, p. 45

De urât mă duc de-acasă,
Dar urâtul nu mă lasă".[1]

Tot la Alexandru Vasiliu întâlnim o legendă interesantă pentru relaţiile dintre aceiaşi termeni, *frumos-urât,* stabilite nu în mod direct, ci pe calea mediată a substitutelor. Titlul ei este *De când trăiesc la un loc cei proşti cu cei frumoşi*. La prima vedere, nu pare să sugereze vreo semnificaţie specială:

„S-o sfătuit odată Dumnezeu şi cu Sfântul Petru să se ducă în lume şi s-aleagă pe oamenii proşti de cei frumoşi. Vezi, adicătelea, să deie pe cei proşti de-o parte şi pe cei frumoşi de-o parte. Mergând ei prin lume, iaca la o cotitură de drum se întâlnesc cu un om urât, da urât, nu ceva:

– Bună calea, om bun.

– Mulţumesc „mnorvoaste", moşule – zice omul. Da'cine sunteţi şi unde vă duceţi.

– Apoi cine suntem, suntem noi; da' ne ducem să alegem pe oamenii proşti (urâţi) din cei frumoşi.

– Aara, bine faceţi, că şi mie tare mi-i greu de oamenii urâţi.

Auzind Dumnezeu ce lucru de vorbă a vorbit prostul, zice către Sfântul Petrea:

– Să-i lăsăm, Petre, să trăiască la un loc, aşa amestecaţi. N-ai auzit ce-o zis urâciunea asta? Te sperii numai când îl vezi, şi te uită că se socoate frumos şi-i dă că şi lui i-i greu de oamenii urâţi. D-apoi cei frumoşi, ce să mai zică?!

Şi de atunci trăiesc la un loc cei proşti cu cei frumoşi".[2].

De observat aici nesiguranţa între concepţie şi termenii estetici. Pe de o parte, se pare că povestitorul a avut în vedere

[1] *Folclor din Moldova*, II, p. 507

[2] Alexandru Vasiliu, *Poveşti şi Legende*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1927, p. 247

aspectul fizic al personajului, şi nu pe cel moral. Pe de alta, şi acest lucru interesează în discuţia noastră, noţiunii de frumos i se propun doi termeni opozanţi: *urât* (în sens fizic) şi *prost* (în sens moral), ceea ce ar însemna că sunt echivalenţi ca valoare pentru că, în cursul naraţiunii, se substituie unul pe altul. Ar părea o eroare de logică: sinonimia între un portret fizic şi altul etic fiind posibilă doar pe plan metaforic. Nesiguranţa de termeni se naşte deoarece conceptele fundamentale *frumosul-urâtul* cuprind fiecare în parte sfere semantice extrem de largi, comparabile cu sferele semantice, de asemenea opozante, *bine-rău*. De aceea epitetele cu valoare negativă definesc din punct de vedere estetic *urâtul*, iar cele cu valoare pozitivă sunt destinate să concretizeze *frumosul*, respectiv *binele*. Mergând mai departe, deducem că seria estetică *frumos-urât* este sinonimă cu seria estetică *bine-rău*.

B. Sublimul

Din punctul de vedere al esteticii folclorice, se pune întrebarea în ce măsură gândirea artistică populară se situează în perspectiva sublimului, adică a unei viziuni grandioase şi dinamice, în care reprezentarea poetică individualizată, în formă simbolică, având funcţie semnificantă, se înscrie între coordonatele idealului. Dacă ne bazăm numai pe conceptul perfecţiunii, începem să ne îndoim de existenţa sublimului în cadrul creaţiei tradiţionale. Vom descoperi cântece lirice, în special doine, în care organizarea formală (ritmul, rima, fondul imagistic) ne va produce maximă satisfacţie estetică, dar ni se va părea dificilă încadrarea unui text de şase ori de opt versuri în categoria sublimului. Basmele pot fi narate într-o limbă autentică şi fermecătoare, dar, oricât de înzestrat ar fi artistul anonim, tot îi scapă formulări improprii.

Restricţiile pot proveni din interpretarea simplistă a unor texte kantiene ori schilleriene. Profesorul din Königsberg afirmă că sublimul are un caracter subiectiv, deci nu s-ar găsi în natură sau în artă, ci în conştiinţa omului cultivat. Eul nostru recunoaşte superioritatea forţelor brutale ale naturii, dar se poate revanşa într-un mod propriu asupra lor: „Prin urmare, sublimul nu e cuprins în niciun obiect al naturii, ci numai în mintea noastră, întrucât putem avea conştiinţa că suntem superiori naturii din noi şi prin asta şi naturii în afară de noi (întrucât ne influenţează). Tot ce deşteaptă în noi acest sentiment, şi puterea care provoacă forţele noastre de acest fel, se numeşte (deşi în mod impropriu) sublim. Şi numai sub presupoziţia acestei idei în noi şi în raportare la ea, suntem în stare să ajungem la ideea sublimităţii acelei fiinţe, care nu numai prin puterea sa ce-o dovedeşte în natură produce în noi respect adânc, ci încă mai mult prin facultatea ce e pusă în noi de a judeca această putere fără frică şi de a gândi menirea noastră ca fiind mai presus de ea”[1].

Sublimul pare, în ultimă instanţă, o chestiune de etică. Im. Kant şi-a făcut un merit din a demonstra că omul este invincibil pe planul moralei. Ideea revenea adesea la spiritele geniale ale Germaniei de atunci şi este suficient să ne gândim la contemporanii mai tineri ai filozofului, Schiller şi Beethoven. La Kant există ideea compromisului între natura ameninţătoare şi legea morală, care îl înalţă pe om.

Folclorul, însă, nu cunoaşte asemenea compromisuri subtilizate. În basme, în colinde păgâne ori în cântece fantastice, artistul îşi imaginează conflictele violente cu mediul înconjurător, pe care le rezolvă permanent în favoarea sa. Omul nu se împacă cu ideea necunoscutului ori a prezenţei unor fenomene care i-ar ameninţa existenţa fizică. Simpla iluzionare în legătură cu superioritatea morală nu-l linişteşte. De aceea, zmeul,

[1] Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*. În româneşte de Traian Brăileanu. Bucureşti, 1940, p. 144

balaurul, dulful de mare, simboluri ale unor fenomene ostile, sunt efectiv învinşi în urma unor întâmplări date ca reale. Gândirea îndătinată refuză convenienţele în asemenea situaţii, tocmai pentru a face credibilă aventura eroică. Volkelt vorbeşte, în asemenea împrejurări, despre „tragicul neevoluat, cu întorsătură fericită”[1]. Făt-Frumos iese, invariabil, învingător. Formula introductivă „a fost odată ca niciodată” nu instituţionalizează o născocire, ci un *adevăr*. Din acest punct de vedere, basmul se aseamănă cu legenda şi se dezvoltă împotriva superstiţiei. Topografia satului ar fi astfel rezumată din punctul de vedere al basmului, al colindului ori al cântecului epic: în vechime, pădurea a fost fermecată, dar Făt-Frumos a ucis monstrul care o stăpânea; fântâna adăpostea un balaur care a avut aceeaşi soartă; în apa adâncă a râului se ascundea Vidrosul, iar Muntele din apropiere era domeniul Cerbului. Toate aceste locuri au fost preluate de om în urma unor întâmplări care au avut loc în trecutul îndepărtat. Aventura eroică plasată în trecut, sub semnul lui „a fost odată”, capătă un caracter senzaţional şi neobişnuit, fixând un început de lume. De atunci nu mai sunt, ni s-ar spune, balauri, zmei, căpcăuni; cu alte cuvinte, forţele oarbe ale naturii au fost învinse. Omul poate trăi în pace, pădurea, muntele, vântul, marea nu mai reprezintă niciun pericol. Ele sunt acceptate numai în ipostazele ideale ale comuniunii omului cu natura: cerul înstelat, muntele răsunând de turmele de oi şi de cântecele ciobanilor, pădurea însufleţită de cântecele păsărilor, câmpul cu flori etc. S-a produs, în fond, o mare modificare de perspectivă.

Problema reprezentării ideilor religioase, abordată de Kant şi apoi de Schiller, prilejuieşte încă o restricţie în interpretarea sublimului din punctul de vedere al etnoesteticii:

[1] Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*. În româneşte de Emeric Deutsch. Prefaţă de Alexandru Boboc. Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 119

„Împotriva acestei dezlegări a conceptului sublimului, precizează autorul *Criticilor*, întrucât sublimul e atribuit puterii, pare a se spune: că noi obişnuim a ne reprezenta că Dumnezeu se înfăţişează în vifor, în furtună, cutremur de pământ etc., în mânie totodată şi în măreţia sa; iar închipuirea unei superiorităţi a minţii noastre asupra efectelor şi, pe cât se pare, chiar asupra intenţiilor unei astfel de puteri ar fi nebunie şi profanare totodată. Aici nu sentimentul sublimităţii naturii noastre proprii, ci dimpotrivă, supunerea, resemnarea şi sentimentul neputinţei noastre desăvârşite pare a fi poziţia sufletească ce se potriveşte pentru apariţia unui atare obiect, şi care de obicei e şi legată de ideea lui cu prilejul unor fenomene naturale de acest fel. În religie, în general, prosternarea, adorarea cu capul plecat, gesturi şi vorbe de căinţă şi pline de frică, pare a fi singura purtare cuviincioasă în prezenţa zeităţii, purtare pe care cele mai multe popoare au adoptat-o şi o observă încă”[1]. Şi, mai departe: „Numai în acest fel se deosebeşte în interior religia de superstiţie. Aceasta din urmă nu sădeşte în suflet veneraţie pentru sublim, ci şi teamă de fiinţa prea puternică, voinţei căreia omul îngrozit se vede supus fără a o respecta totuşi"[2].

Pozitivismul echivalează sentimentul religios cu frica şi cu supuşenia. Kant lasă să se înţeleagă că e vorba nu de supunere oarbă, ci de una iluminată. Omul acceptă de bună voie ocrotirea divinităţii, conştient de necesitatea şi de binefacerile ei. Autorul separă în mod convingător sentimentul religios autentic de credinţele superstiţioase şi descrie raporturile cu fiinţa divină, în sensul scolasticii medievale. Nu mai puţin adevărat este că o mare parte a artei *culte* din Evul Mediu, Renaştere şi chiar din timpuri mai noi, fie că este vorba de pictură, muzică ori de poezie, a suferit înrâurirea unei asemenea concepţii mistice.

[1] Immanuel Kant, Idem, p. 143
[2] Idem, p. 123

Dar situaţia nu s-a repetat în cazul creaţiei folclorice decât într-o măsură vagă şi cu puţine excepţii. Poate fi citată doar arta icoanelor pe lemn, sticlă ori frescele bisericeşti, unde reprezentările religioase şi laice coexistă, conducând uneori la desacralizare. În schimb, colindele se înscriu în altă categorie. Ele fac parte din sfera sublimului, dar nu pentru că relaţia afectivă ar fi de supuşenie, ci de perspectivă. În colindele creştine, sentimentul de adoraţie apare sub formă imnică, aparent dezinteresat, ca o uimire şi iluminare mistică, iar practicile cotidiene ori duminicale patronate de biserică sunt dominate de ideea de datorie. Omul face pomeniri sau urmăreşte conştiincios slujbele religioase, pentru că vrea să se asigure de pacea sufletească şi de drumul raiului. Cât priveşte colindele păgâne ori oraţiile agrare, acestea constituie prilejuri ceremonioase prin care omul tratează cu divinitatea (Crăciunul, Sfântul Vasile, Caloianul) normalizarea vieţii familiale şi obşteşti, cerând vite, grâne, progenitură, sănătate, ploaie etc., în schimbul executării unor ritualuri ori sacrificii materiale. De aici până la magie, descântece, farmece şi chiar superstiţii distanţa este minimă. Dar aceste practici îşi au origini foarte îndepărtate**,** în neolitic, când vegecultura şi cerealicultura erau secondate de obiceiuri ale războinicilor şi vânătorilor. Potrivit acestora din urmă, ne spune Eliade, „responsabilitatea masacrului este atribuită *altuia*, unui străin. Să-l înţelegem pe vânător: el se teme de răzbunarea animalului ucis (mai exact, de sufletul său), sau se justifică faţă de stăpânul animalelor”.[1]

Trebuie amintit că Gusev, care a studiat categoriile artei populare din perspectiva luptei de clasă, crede că sublimul din creaţiile străvechi este o valoare inconsistentă şi perisabilă, datorită elementului religios pe care şi-1 încorporează. Mai mult decât atât: „Sublimul în acest stadiu este lipsit de trăsăturile frumosului şi se asociază cu reprezentarea de

[1] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I. Payot, Paris, 1954

spaimă şi uneori de urât, care, cu toate acestea, nu provoacă repulsie" [1].

Autorul rus, tratând problema într-un mod hotărât antikantian, priveşte cu suspiciune elementele nespecifice, de spaimă şi supunere, dar, în felul acesta, el nu vorbeşte de sublim în general, care vizează eticul în totalitate, ci de un anume aspect al eroicului. Spunem un anume aspect, întrucât sublimul şi chiar tragicul sunt prin excelenţă forme de manifestare ale eroicului. Moartea mioritică, implicând credinţa în existenţă, constituie un exemplu. Gusev se referă la sublimul (eroic) de un anume tip, şi anume al maselor populare care au devenit „conştiente" de rolul lor istoric. De aceea folclorul muncitoresc contemporan i se pare superior, ca valoare estetică, producţiilor din perioada feudală, datorită ideologiei politice *avansate.* Eroare şi ridicol.

Nici criteriul istoric, bazat pe dialectica erou pozitiv/ erou negativ, nu este eficient pentru toate categoriile folclorului. Multe dintre ele, ca *Miorița*, *Meşterul Manole*, basmul *Tinereţe fără bătrâneţe* trebuie judecate mai nuanţat şi în baza altor criterii, ce privesc calitatea general umanului. Păstorul mioritic nu este un ins reprezentant, doar, al breslei, ci un simbol al eroicului; într-un moment de grea cumpănă sufletească, şi-a pus problema filozofică a morţii, dându-i dezlegare în favoarea post-existenţei. Din acest punct de vedere, eroismul gândirii nu este cu nimic mai prejos decât eroismul faptei. Din contra. Balada a creat mulţi eroi de acţiune războinică.Toţi şi-au înfruntat destinul gândind şi fâcând. Unul singur, păstorul mioritic, a făcut-o numai gândind. A dorit, parcă, să arate, în consens cu întreaga paremiologie autohtonă, că gândul este mai înalt, mai general uman şi mai filozofic decât fapta. Este postularea lui

[1] I. V. Gusev, *Estetica folclorică*, Leningrad, 1967, p. 287

dincolo, despre care vorbeşte Gabriel Liiceanu, ca „principiu conştient nemuritor”[1].

Problematică ni se pare definirea sublimului pe tărâmul artei populare din alt punct de vedere, şi anume atunci când invocăm ideea de indeterminare, criteriu fundamental după majoritatea cercetătorilor de la Kant încoace. Filozoful german o spune limpede: „Dar între frumos şi sublim există şi importante deosebiri foarte lămurite. Frumosul în natură se raportează la forma obiectului care stă în mărginire; sublimul, dimpotrivă, se găseşte şi într-un obiect lipsit de formă, dacă cu el, sau prin mijlocirea sa, se reprezintă nemărginirea, adăugându-i-se totuşi acesteia, prin cugetare, totalitatea. În acest fel, frumosul pare a fi considerat ca reprezentare a unui concept nedeterminat al intelectului, sublimul însă ca cea a unui concept nedeterminat al raţiunii. Prin urmare, în cazul dintâi, plăcerea e unită cu reprezentarea calităţii, în al doilea însă cu cea a cantităţii”[2].

Dacă am opera cu conceptul indeterminismului, aşa cum este teoretizat de clasicii esteticii, am constata că gândirii populare îi lipseşte categoria sublimului. Pentru a evita o asemenea eroare ar trebui să aducem unele precizări. Omul tradiţional nu s-a împăcat cu ideea existenţei necunoscutului, a haosului, a întinderii infinitului. Peste tot încearcă să descopere forme şi sensuri, creându-şi iluzia dominării fenomenelor. El nu reuşeşte, în mod real, să le cuprindă sub imperiul unui concept general, întrucât modul arhaic de gândire, bazat pe empirie, este prin excelenţă aprehensiv şi nu comprehensiv. De aceea efortul generalizărilor se concretizează în sentinţe de tipul: „Când albinele dau năvală la urdiniș, e semn că în scurt timp are să ploaie"; „Se zice că dacă iarna nu viscoleşte, în vara viitoare pâinea nu va rodi mult"; sau proverbe: „Apa trece, pietrele

[1] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi a depăşirii*. Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 52
[2] Immanuel Kant, Idem, p. 126

rămân", toate izvorâte nu din activitatea intelectuală a unui individ, ci din experienţa practică a unui grup etnic aflat în serie mitico-istorică. Astfel, atunci când ne aşteptăm la o demonstraţie raţională despre naşterea omului, să spunem, ori despre un eveniment istoric în legătură cu care strămoşii pretindeau că erau cunoscători, descoperim improvizaţii fanteziste. Sincretismul formelor spirituale a făcut ca între faptul obişnuit şi neobişnuit, între real şi ficţiune să nu existe limite precise, cum spune L. Lévy-Bruhl: „De vreme ce lucrurile văzute în vise sunt reale, actele comise în vis antrenează responsabilitatea autorilor lor, şi li se poate cere socoteală"[1]. Este vorba de caracterul predictabil al visului, dar şi de faptul că visul, viaţa şi moartea apar înrudite şi chiar consubstanţiale în creaţiile poetice şi în proverbele româneşti, parte citate deja în alt capitol.

Între „va fi", perspectiva omului modern, şi *„a fost",* modul propriu de gândire al celui tradiţional, este o deosebire care nu poate fi neglijată în discuţiile despre sublim. Unul gândeşte în sens înnoitor, celălalt rămâne la forme moştenite, însuşindu-şi modele prestabilite, din motive de conservare. *„Va fi"* şi *„a fost"* explică totodată dimensiunea sublimului, structurată diferit în sfera celor două moduri de gândire: caracterul plenar, consistent al neobişnuitului, indeterminării, idealului, pentru omul cult; inconsistent, contradictoriu, pentru celălat. Şi într-un caz şi în altul, legile constituirii imaginarului sunt similare, dar difuzarea lor diferă, ca între plus infinit şi minus infinit. De pildă, artistul popular nu separă cu exactitate timpurile, prezentul şi trecutul, ceea ce constituie o particularitate a gândirii sale. În schimb, separă cu grijă maximă faptele prezente de ale strămoşilor. Primele i se par de neluat în seamă, iar atunci când sunt transfigurate artistic, respectă modelele realului. Celelalte ţin de domeniul unicatului, a1 idealului, al

[1] L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive.* Paris, Presses Universitaires de France, 1947, p. 102

lui*„a fost odată”,* al neobişnuitului, al senzaţionalului. De aceea, în prezentarea lor, artistul se conduce după alte modele, concepute în perspectiva monumentalului şi eroicului. Astfel, trecutul dă sens sublimului din creaţia folclorică; în creaţia cultă, el se diminuează în favoarea viitorului. În ambele cazuri, chestiunea este de ideal şi de viziune, devansând considerabil gândirea comună.

Unele aspecte constitutive ale categorialului comportă discuţii speciale, dând impresia că se refuză, prin paradoxul lor, încadrării în definiţiile devenite clasice de la Kant încoace: conceptul aparent determinat al indeterminatului, bazat pe reprezentarea metonimică a generalului; a neobişnuitului care dă impresia obişnuitului, dar care ascultă, de fapt, de legile proprii fantasticului. Altele sunt similare sublimului propriu gândirii culte: *eroicul* şi *monumentalul*. Asemenea tipologie pare totuşi neconvingătoare, fiind, ca orice clasificare, rigidă, categorică, simplificatoare. Ea obligă realitatea sublimului, a cărei dimensiune este greu de stabilit, să se încadreze în compartimente distincte. O acceptăm însă, cu convingerea că, pe de o parte, eroicul şi monumentalul sunt consubstanţiale, pe de altă parte, pentru că există o serie de alte aspecte ale sublimului care scapă oricărei clasificări. Din punctul de vedere al creaţiei folclorice şi al gândirii tradiţionale, relevabil ni se pare, alături de *eroic* şi *monumental*, şi un alt aspect al sublimului, *sărbătorescul*, determinat de situaţii speciale din viaţa individului ori a colectivului.

C. Sărbătorescul

Sărbătorescul pare să contrazică eroicul. Sentimentul de admiraţie nu se produce prin plasarea în vechime a imaginilor monumentalizate, ci prin transferarea unor momente distincte din viaţa omului, concrete şi prezente pe planul idealului, fără

ca impresia timpului să fie alterată. Este vorba de prilejurile festive din timpul anului, mai ales de sărbătorile de iarnă, şi apoi de momentul unic al căsătoriei. În primul caz, omul încearcă un sentiment religios în faţa divinităţilor ocrotitoare. Dar sentimentul religios (cu unele excepţii privind naşterea lui Iisus Hristos, reprezentată în cântece de stea) este destul de impur: la bază nu stă cucernicia neţărmurită (Immanuel Kant), ci intenţia de a câştiga bunăvoinţa divinităţii, pentru asigurarea vieţii tihnite şi îmbelşugate a gospodarului şi a comunităţii. Kant ar susţine că tocmai această impuritate a sentimentului face ca judecata de gust să nu poată fi raportată nici la frumos, nici la sublim. În realitate, se produce substituirea unei valori prin alta, idealul religios fiind înlocuit cu idealul familial şi, în cele din urmă, social. De aceea sentimentul religios şi reprezentările de acest fel devin mijloace şi nu scopuri. Avem în vedere religiile pagâne.

În al doilea caz, al festivităţilor prilejuite de mariaj, omul se doreşte în ipostaza de cetăţean ideal. De data aceasta, prototipul este împăratul viteaz, înţelept şi drept, aşa cum apare în colindele de fecior sau în oraţiile de nuntă. Tipul de reprezentare, atât pentru festivităţile de început de an, cât şi pentru cele laice, de nuntă, se realizează prin alegorie, stabilindu-se relaţii de asemănare între planul concret, dar sustras cotidianului şi obişnuitului, şi ipostaza sa imaginabilă pe planul idealului ori al mitului. Tendinţa de idealizare, ca lege specifică a tradiţiei, este recunoscută şi de Gusev când se ocupă de eroul bâlinelor. „Poetizând munca plugarului voinic, spune cercetătorul rus, bîlina este *infidelă* verosimilităţii vieţii. Se poate oare închipui în realitate un plug de argint şi aur, iar pe ţăranul însuşi, în urma plugului, într-o încălţăminte aşa de fastuoasă – în cizme cu vârf ascuţit din safian verde, cu toc înalt, în caftan de catifea neagră, cu pălărie de puf. Dacă ar apărea pe câmp într-o astfel de costumaţie şi ar merge în urma plugului, ar fi luat în râs. Dar nici pe interpret, nici pe ascultători nu-i

incomodează acest fapt, dimpotrivă, chiar o astfel de caracteristică *înflorită*, care îl singularizează pe erou, pe fondul reprezentărilor cotidiene, despre arat, creează o figură idealizată a voinicului plugar.

Când în folclor se creează figurile ritualurilor de nuntă – ale *cneazului*, ale oaspeţilor (*boieri*) sau ale prinţilor (*ţarevici*) şi prinţeselor, regilor, acest lucru are loc nu pentru că figurile respective apăreau în mediul aristocratic feudal, şi nu pentru că poporul tindea să imite viaţa *vârfurilor* feudale, ci pentru că, în general, în folclor acţionează o lege specifică a idealizării estetice a realităţilor”[1].

Artistul popular înscenează conştient secvenţe de viaţă care, în mod firesc, par improprii oricărui ins din comunitatea tradiţională; fiecare le acceptă, datorită caracterului convenţional şi instituţionalizat al prilejurilor de manifestare:

„ – Bună dimineaţa, cinstiţi socri mari!
– Mulţumim dumneavoastră, băieţi militari!
Dar ce căutaţi?
– Ce-am umblat, ce-am căutat
De la uşă-am apucat
Bine umblăm,
Bine căutăm
Binişor seama să ne dăm
Că de multe ce sunt şi dese,
Noi nu le-am putea spune alese.
Că tânărul nostru-mpărat
De dimineaţă s-a sculat
Faţa albă şi-a spălat,
Chica neagră-a-pieptănat,
Cu straie noi s-a-mbrăcat.
Murgul şi l-a înşeuat.

[1] I. V. Gusev, Idem, p. 275

Cu trâmbiţa a cântat,
Grea oaste a ridicat.
Şi pe la răsărit de soare
A plecat la vânătoare.
Şi-a vânat ţara de sus,
Despre apus,
Pân' juganii ne-au stătut.
Şi potcoavele-au pierdut”.[1]

Alegoria începe să se dezlege treptat, prin strecurarea unor aluzii, învăluite tot în imagini, la viaţa concretă:

„Atunci ne lăsarăm mai jos,
Pe-un deal frumos,
Şi alergarăm
De vânarăm
Munţii cu brazii
Cerul cu stelele
Dealul şi vâlcelele,
Câmpul cu florile
Satul cu fetele”.[2]

Limbajul alegorizat şi ceremonios este de o „neveridicitate” evidentă. El subliniază, de fapt, caracterul solemn al ritualului, situat, prin dimensionarea sa, în altă ordine a cotidianului, fără ca funcţia umanului să fie diminuată.

Fastul rezultă din idealizarea situaţiei omului în cadrul colectivităţii, ca şi din mândria cu care descrie frumuseţea podoabelor, mulţimea oştilor, întinderea pământurilor, strălucirea acareturilor. Toate există în închipuire, dar în momentul în care mirele este sustras din ritmul cotidianului, datorită ceremonialului care îl plasează în altă ordine logică, el are aerul

[1] Folclor din Oltenia şi Muntenia, V, Editura Minerva, 1970, p. 116-117
[2] Folclor din Oltenia şi Muntenia, loc. cit, p. 117

că dispune în mod virtual de asemenea bogăţii. Imaginaţia este la fel de activă şi cu ocazia ritualurilor de iarnă:

„Sculaţi, sculaţi boieri mari,
De vă zăuitaţi:
Pe-o gură de vale
Soarele răsare,
Şi vine spre voi
O turmă de oi:
Oile zbierând,
Mieluşei săltând,
La stăpâni trăgând.
Cu corniţe-nvoalte,
'Nvoalte şi-nvârtite
'N aur poleite,
Vouă dăruite,
Şi mai vin spre voi
Herghelii de cai:
Caii nechezând,
Din copite dând,
Mari văpăi lăsând.
Cu coamele creţe,
Creţe, răsucite,
Vouă dăruite”.

Un asemenea exemplu evidenţiază şi o altă deosebire între *sărbătoresc* şi *eroic*, şi anume o oarecare calmare a sentimentului într-o parte, faţă de dinamismul stărilor afective în cealaltă. Dacă aşa stau lucrurile, din nou Immanuel Kant ne propune o interdicţie: „În reprezentarea sublimului în natură mintea se simte *mişcată*: pe când în judecata estetică asupra frumosului naturii ea este în contemplaţie liniştită. Această mişcare poate fi comparată (mai ales în conceptul ei) cu

zguduire, adică cu o repulsie şi atracţiune, ce se schimbă repede, a aceluiaşi obiect".

Sărbătorescul nu presupune zguduire, nici linişte imperturbabilă, dar nu exclude contemplaţia. Situaţia este determinată de sentimentul de încredere pe care şi-l propune individul însuşi, în asemenea momente. Eroicul menţine permanent încordată atenţia subiectului, din cauza imprevizibilului aventurii, ceea ce face ca sentimentul să cunoască mereu stări contrarii, fiind acceptat şi respins succesiv de obiect, de unde şi mişcarea afectivă deosebit de violentă. Aici emoţionalitatea conduce acţiunea, dându-i dimensiune şi sens. În *sărbătoresc***,** mişcarea sentimentală este, hotărât, mai puţin spectaculoasă. Sunt evocate stări de lucruri fabuloase: avuţie, acareturi, peisaje luminoase, care încântă privirea. Nicăieri nu se strecoară frica şi groaza, de care se vorbeşte adesea în legătură cu sublimul. Divinitatea există şi se arată binevoitoare, tânărul care se însoară are toate premisele să devină un conducător ideal, iar acestea nu mai presupun o luptă încordată pentru izbânda spiritului, ci altfel de luptă: rostirea cuvântului care ilumineză, datorită forţei sale demiurgice şi creează iluzia că realitatea suprafirească se transformă în existenţă vie, concretă. Singura grijă a individului pentru asigurarea izbînzii sale în cadrul sărbătorescului este ca realitatea ideală să fie corect transcrisă, adică formalizată în tiparele textului poetic şi ale ritualului. Epicul nu-şi mai găseşte raţiunea, nici măcar în colindele despre lupta voinicului cu leul, cerbul, dulful de mare etc. Capătă dimensiune descrierea minuţioasă a peisajului imaginat, fie că este vorba de bogăţie, fie de podoabă vestimentară; descrierile fiind destinate să creeze impresia de irealitate, adecvată solemnităţii momentului festiv:

„Sculaţi gazde, nu dormiţi,
Că nu-i vreme de dormit,
Că-i vreme de-mpodobit

Cu aur şi cu argint,
Pe la uşi
Cu flori de ruj
La fereşti cu flori domneşti
Sus în grindă struţ de nuntă
La portiţ-o porumbiţă
Că vă vine Moş Crăciun
Din şibote tropotind
Şi din barbă scuturând,
Că nu poati di bătrân".[1]

Desacralizarea unor asemenea texte este posibilă în anume condiţii, astfel că, uneori, lectorului îi vine greu să decidă dacă mai are de-a face cu un colind propriu-zis sau cu o variantă a unui cântec de lume:

„La podul cu zalele
Răsărit-a soarele...
Nu mi-e soare răsărit
Ci mi-e neica-mpodobit
Cu podoabe de argint;
Cu mâinile-n pozânari
Cu doisprezece lăutari
Şi cu şase toboşari.
Lăutarii când trăgea
Craiova se legăna
Boieri mari se minunau,
Cucoanele suspinau,
Lacrimi din ochi le picau,
Cu bazmale le ştergeau,
Mai frumoase se făceau".[2]

[1] *La luncile soarelui*. Antologie a colindelor laice. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Monica Brătulescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 61
[2] *Las luncile soarelui*, lucr. cit., p. 127-128

Viziunea sublimului nu mai pare consistentă, dizolvându-se într-o sferă mai largă a esteticului. Relevabilă ni se pare, apoi, în cadrul sărbătorescului, predilecţia deosebită a omului oralităţii pentru lumina şi culoarea care inundă întregul spaţiu mitic, conferindu-i un aer odihnitor şi familial. Aici găseşte temei teoria lui Lucian Blaga despre sofianic. Numai că, în interpretarea sa, sofianicul nu echivalează cu sărbătorescul, sfera acestuia fiind mult mai întinsă, aşa cum s-a văzut din exemplele citate în legătură cu mariajul. Dacă sărbătorescul găseşte inutilă, pentru trebuinţele sale, aventura eroică şi-şi însuşeşte maniera descriptivului (ceea ce obligă subiectul nu la contemplarea acţiunii, ci la cea a spaţiului), el îşi stabileşte totodată un sistem cromatic propriu, precis direcţionat şi destinat să particularizeze cu pregnanţă un anume tip de viziune, în cadrul sublimului însuşi.

D. Tragicul

Două teze fundamentale au dominat gândirea estetică a tragicului. Prima, potrivit căreia esenţa tragicului şi-ar avea originea într-o eroare a destinului, s-a afirmat în Antichitatea greacă. Cealaltă, reprezentată de romantici, pornea de la ideea neîmplinirii eroului, datorită unor situaţii neprielnice. Dacă mai adăugăm conceptul de *suferinţă* invocat de Schiller, ca o condiţie comună tragicului şi sublimului, sau ideea despre *vina etică* formulată de Volkelt, ori de limită (existenţialismul contemporan) suntem în posesia unui succint tabel sinoptic al teoriilor devenite clasice, privitoare la această categorie estetică.

O analiză superficială ar încerca să ne convingă de inadecvarea lor la specificul artei populare. S-ar constata, de pildă, că oralitatea nu a cultivat niciodată tragicul pentru sine,

cu intenţii catarctice. Asocierea celor două atitudini afective contrastante (milă – groază), ca valoare emoţională, presupune un intens şi rafinat efort de elaborare. A purifica groaznicul din întâmplările neobişnuite ori cotidiene, pentru a-1 face contemplabil, pare să nu-1 fi preocupat pe artistul popular, ca dovadă că nu a dezvoltat, literar vorbind, o artă dramatică propriu-zisă în care să recunoaştem cel puţin condiţiile aristotelice: acţiune aleasă, conflicte tari, personaje proeminente, toate cu intenţia programatică de a captiva şi de a delecta conştiinţa spectatorului. El a reuşit, în schimb, să realizeze o viziune dinamică la nivelul general al artei şi al vieţii, prin eroi virili şi întâmplări memorabile, s-a delectat imaginându-şi lumea ca spectacol universal, a distribuit indivizilor roluri după priceperea şi îndemânarea fiecăruia. Predilecţia oralităţii pentru ceea ce am numi reprezentare dramatică îşi are originea, cum se ştie, în credinţele străvechi, potrivit cărora manifestările importante din viaţa individului ori a tribului se cereau organizate în forme ritualistice şi adecvate anumitor tipuri de ceremonial: vânătoresc, agrar, familial etc. Funcţiile acestora erau condiţionate de modurile formalizării, ca structuri deschise, în sensul că se îngăduia îmbogăţirea permanentă a meritelor individuale, a sistemului gestic şi a numărului executanţilor. Se crea astfel impresia spectacolului total, prin constituirea unui ansamblu de reprezentări şi prin efortul obligatoriu de a cuprinde, într-o unitate distinctă, întregul repertoriu de motive, proprii obiceiului dat. Din acest punct de vedere, gândirea tradiţională a devansat arta cultă şi nu întâmplător Antonin Artaud a apelat la ritualuri din Orientul îndepărtat pentru modernizarea teatrului contemporan, găsind acolo suportul material pentru teoriile sale despre spectacolul total.

Situaţia tragică este cel puţin atenuată, chiar şi în teatrul religios creştin. S-ar părea că, în Apusul Europei, reprezentările religioase respectă destul de bine legile dramei; cu toate

acestea, nu abandonează procedeele fundamentale ale inventivităţii populare, general cunoscute. Teatrul religios cu subiecte din viaţa lui Iisus Hristos impresionează prin fast şi sărbătoresc, mai ales la popoarele germanice, unde se urmăreşte evidenţierea eşecului lui Irod în prinderea presupusului uzurpator, ce justifică, în concepţia religioasă creştină, apologia divinităţii invincibile. În schimb, pasajul dramatic al asasinării copiilor în masă este restrâns şi utilizat ca simplu pretext pentru caracterizarea tiranului, deşi putea fi speculat în sensul extinderii conflictului tragic propriu-zis.

Din punctul de vedere al tragicului, conceput în manieră aristotelică, adevăratul personaj al piesei ar trebui să fie Irod. Acesta se dovedeşte a fi victima unei erori. El înţelege impropriu termenii metaforei: că s-a născut un nou împărat al lumii. Nepotrivirea limbajelor a dus la postularea tragicului propriu-zis.

Discuţii similare prilejuieşte ritualul caloianului, precum şi variantele sale mai mult sau mai puţin apropiate, mitul morţii – învierii lui Osiris la egipteni ori al vegetaţiei, răspândit în Orientul mijlociu şi, în general, la popoarele de agricultori. Caloianul pare să indice premisele unei tragedii autentice. Ritualul îngropării păpuşii de lut se desfăşoară sub semnul disperării cauzate de lipsa de ploaie. Bocetul este condiţia ritualului, dar, la o analiză mai atentă, ne convingem de caracterul său convenţional. Textul nu insistă suficient asupra motivaţiei psihologice, în schimb lacrimile trebuie să se producă neapărat, întrucât au o destinaţie precisă: să provoace ploaia pe cale magică. Sacrificarea simbolică a caloianului nu constituie pretextul real al dramei, ca în cazul morţii lui Osiris şi a lui Iisus. La aceştia din urmă, deşi convenţionalul nu lipseşte, se propune cu insistenţă meditaţia asupra succesiunii unor principii, viaţă-moarte, bine-rău, ceea ce asigură tragicului o semnificaţie filozofică şi religioasă mai generală, făcându-l credibil şi autentic.

Dacă extindem observaţiile dincolo de speciile şi manifestările teatrale ori similare acestui mod de reprezentare, constatăm, adesea, preferinţe neobişnuite pentru acţiuni spectaculoase, aventuri eroice, dramatice chiar, dar cu ocolirea sistematică a tragicului. Ilustrativ ni se pare, întâi de toate, basmul. Aici, faptele nu sunt privite din perspectiva tragicului. Momentele critice (jertfirea fetelor dintr-un ţinut al balaurului, înscrisul la diavol, obsesia dezlegării unei taine, pregătirea încercărilor grele) sunt foarte puţin tensionale.

Problema tragicului, în basm, poate fi abordată până la un punct numai din afara oralităţii. Ea priveşte efectiv eroul acţiunii. Invariabil, acesta trebuie să făptuiască ceva neobişnuit. În multe variante, încă de la naştere este predestinat, rugat, blestemat să accepte condiţia de salvator al familiei, tribului ori al ţării. Scenariul destinului său a fost conceput de altcineva. El îl cunoaşte şi nu i se poate sustrage, pentru că şi-ar atrage dezaprobarea unanimă, aşa cum se întâmplă cu fraţii mai mari ai lui Făt-Frumos. Pentru erou, alegerea înseamnă o chestiune de mândrie, de recunoaştere a unor calităţi neobişnuite. Dar faptul că asupra lui apasă o serie întreagă de răspunderi poate fi luat şi ca o farsă a destinului, condiţie ideală a situaţiei tragice.

O soartă întrucâtva asemănătoare o au şi unele personaje din cântecele epice eroice. Aici, s-ar părea că momentele critice sunt tratate mai pe larg. Dar, de fapt, se urmăreşte nu tragismul întâmplărilor, ci pitorescul şi spectaculozitatea lor. Caracteristice sunt momentele de detenţie ori de tortură. Iată, de pildă, întemniţarea lui Corbea:

„În temniţă m-am uscat,
Că-n ea, de când am intrat,
Din chica ce mi-a crescut
Mi-am făcut de aşternut,
Cu barba m-am învelit,
Cu musteţi m-am ştergărit”.

Suferinţele personajului nu impresionează. Ele par ieşite din comun, din cauza împrejurărilor date. Temniţa, mulţimea vietăţilor, înfăţişarea lui Corbea ţin de domeniul fantasticului. Pentru ca suferinţa sa fie convingătoare, artistul trebuia să fi păstrat proporţiile fizice normale. Ne-am fi imaginat că eroul apelează la propriile forţe lăuntrice ca să reziste, asemenea lui Laocoon, şi nu am fi căzut de acord că monumentalizarea este aceea care îi asigură rezistenţa necesară. Cântăreţul popular, credincios legilor eposului, a insistat asupra elementului descriptiv şi nu analitic, cum se întâmplă totdeauna în creaţiile populare cu caracter fabulos.

Ilustrative pentru tragic ni se par şi cântecele epice haiduceşti cu tematică socială sau cele hoţeşti. Limitarea fabulosului şi a monumentalului, dictată de anumite legi ale evoluţiei eposului, se face în favoarea evidenţierii unor elemente biografice individuale, convingând de situaţia nesigură, chiar disperată a eroului. Haiducii eposului târziu sunt tulburaţi mereu sufleteşte. Au prevestiri rele, pe care le tălmăcesc cu îngrijorare, se trezesc trădaţi de tovarăşii de arme ori de iubită, regretă că nu s-au lăsat conduşi de sfaturile bune ale mamei. Ei mor luptând cu bravură şi cu mândria naivă, formulată ostentativ, că nu acceptă să fie umiliţi de slujbaşii mărunţi ai stăpânirii, ceea ce schimbă viziunea asupra destinului eroului din epică.

Putem conchide, în urma acestor analize asupra diferitor compartimente ale creaţiei artistice, că gândirea populară nu este organic constituită pentru abordarea estetică a tragicului. Nu ne referim la creaţiile care cultivă programatic groaznicul. Ele interesează doar în măsura în care nu se integrează în categoria aflată în discuţie. Dar chiar şi alaiurile cu măşti, care, din punctul de vedere al reprezentărilor teatrale, se disting printr-o concepţie dramatică interesantă, nu pot fi considerate decât spectacole festive. În faza sa iniţială, cum se ştie, ritualul impunea respect, iar personajele invocate, teamă. O dată cu

schimbarea concepţiei, teama s-a transformat în reversul ei. Personajul, venerat altădată, dovedindu-se în realitate neputincios, a devenit, cu timpul, obiect de satiră.

Drama ritualică nu a evoluat înspre tragic, ci spre comedie, prilej de amplă festivitate colectivă, semn că teama a fost învinsă. Comicul însuşi este o formă a eroismului. Evidenţierea eroismului ori atenuarea tragicului sunt legi ale esteticii folclorice de reţinut în legătură cu categoriile. Atenuarea despre care vorbim, inconştientă ori intenţionată, constituie cheia rezolvării problemei existenţei tragicului propriu-zis în folclor. Nu ne referim la tragicul din viaţă, de care masele au fost conştiente şi pe care l-au înfruntat adesea cu demnitate. În această privinţă, concepţia cultă europeană şi cea populară în general prezintă diferenţieri frapante.În vreme ce prima îşi propune să construiască forme savante şi subtile, capabile să evidenţieze tragicul cu pregnanţă, pentru a provoca stări violente de conştiinţă asupra spectatorilor dispuşi spre contemplarea întâmplărilor, cealaltă nu se poate ridica pe o treaptă atât de înaltă a esteticului, decât cu rare excepţii. Ea rămâne fidelă unor principii utilitariste, în sensul traditional şi sociologic al cuvântului. De aceea repertoriul situaţiilor tragice este mult mai restrâns, iar când se ivesc, ele par copii palide ale tragismului vieţii concrete.

Analiza ritualurilor de înmormântare ne poate convinge. Diferenţa tensională dintre materialul brut, moartea, şi transcrierea în forme poetice este evidentă. Dar aici operează o convenţie proprie gândirii etnografice. Obştea constituie o familie care trebuie să rămână intactă. Orice dispariţie, prematură sau motivată de vârstă, apare ca o anomalie primejdioasă. Existenţa bocitoarelor demonstrează că drama afectează colectivitatea întreagă. Pe plan imaginar însă, obştea propune modificări de perspectivă. Îşi face loc principiul atenuării tragicului. Procedeul tehnic este acela al alegorizării: individual este solicitat să substituie situaţia concretă cu alta

fictivă. Mortului nu i se recunoaşte realitatea în mod deschis. Termenii destinaţi s-o numească sunt, în mod voit, improprii pentru descrierea ori nararea întâmplării. Astfel, bocitoarele deplâng soarta bradului dizlocat dintre fraţii săi din pădure. Lui i se pregăteşte o călătorie lungă, la capătul căreia îl aşteaptă rude şi prieteni, porniţi înaintea sa pe acelaşi drum. Celui care se călătoreşte i se aduc asigurări că va duce o viaţă îndestulată, tihnită, cu nimic schimbată faţă de cea concretă. Se creează iluzia că situaţia tragică n-o constituie moartea, ci momentul critic al despărţirii. Bocitoarea introduce unele elemente stranii, dovedind că ea însăşi se îndoieşte de cele spuse; *dincolo* câinii nu latră, cocoşii nu cântă, iar prietenii îl aşteaptă cu mese întinse şi făclii aprinse. Se sugerează ideea că omul trece în altă formă de existenţă, pentru care trebuie pregătit. Scrie Mircea Eiliade: „Moartea nu este niciodată simţită ca un sfârşit absolut, ca un Neant. Moartea este înainte de toate un rit de trecere spre o altă modalitate de existenţă şi pentru aceasta ea se găseşte totdeauna în relaţie cu simbolismul şi riturile de iniţiere ale renaşterii sau învierii" [1].

Acest mod de gândire nu a rămas numai la domeniul tradiţiei. El a penetrat energic şi în alte spaţii culturale. Devenind fertil, de pildă, pe terenul literaturii române, a îndreptăţit opinia lui Constantin Ciopraga despre „estomparea" tragicului. Termenul „estompare" ni se pare perfect adecvat. El presupune, ca şi în cazul folclorului, procesul de elaborare a fenomenului tragic, deci o atitudine specifică, dictată de condiţiile vieţii. „Nu suntem, ca literatură naţională, afirmă autorul, nici tragici, nici excesivi exuberanţi, ci aşa cum ne-au fost împrejurările"[227].

Mai concludentă din punctul de vedere al categoriei estetice în discuţie ni se pare doina de înstrăinare, de jale, de

[1] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard, Paris, 1957, p. 65
[2] Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iaşi, Editura Junimea, 1973, p. 8

dor, unde drama, de data aceasta individuală, este subliniată cu pregnanţă. Alegorizarea nu lipseşte, dar şi-a schimbat funcţia. Nu efortul de restabilire a logicului, ci periclitarea lui îi asigură cântăreţului posibilitatea dimensionării tragicului. El recurge la forme ale realităţii concrete pentru elaborările sale imaginare, creând impresia de existenţă apăsătoare. Stările afective izbucnesc uneori cu violenţă, găsind echivalenţe tulburătoare în moarte, boală, negură etc.; alteori, se ţin cu străşnicie stăpânite, pentru a se consuma în adâncime şi în tăcere îndelungată, descoperindu-şi echivalenţe tropice ca munte, zăpadă, brumă; sunt „rarefiate", ar spune Lucian Blaga, imprecise, amestecate, coexistând laolaltă cu dorul, cu jalea, cu tristeţea. Este o încercare de tipologie a situaţiilor tragice, aşa cum apar ele în doine, punct de plecare pentru lirica populară în general.

Etnoestetica nu poate să treacă cu vederea faptul că a fost posibilă structurarea unui fond sufletesc extrem de complex şi aproape inanalizabil din perspectiva psihologiei generale sau a esenţei tragicului. Dacă gândirea *cultă* şi-a imaginat tragicul în diferite ipostaze ale artei sau ale vieţii, cultivându-l adesea pentru sine, ca model specific de stimulare a valorilor umane, folclorul a reuşit să realizeze stări de nuanţă proprii doinelor, ceea ce convinge de rafinamentul remarcabil al spiritualităţii populare. De la ocolirea sistematică a tragicului la atenuarea şi apoi la recunoaşterea deschisă a suferinţei, dar nu într-un mod disperat, ci demn şi cu toată conştiinţa de sine, s-a produs un proces istoric îndelungat, care corespunde maturizării gândirii artistice. În doine, *Mioriţa* ori în *Meşterul Manole,* colectivul gândeşte supraindividual prin subiectul tragic. În lirică, durerea este cântată, poetizată, respinsă, blestemată, căutată, însuşită, dăruită, moştenită, deci o mare varietate de atitudini. Artistul anonim şi, în general, omul din satul arhaic, într-o ipostază „modernizată", mai bine zis, maturizată a gândirii estetice, dă dovadă de o mare disponibilitate afectivă. El acceptă convenţia

artistică, transferă tragicul în forme poetice, într-o manieră pe care Schiller o credea caracteristică numai omului cult.

În concluzie, artistul anonim nu gândeşte tragicul conform canoanelor stabilite literar: construcţie conştient organizată, idee manifest exprimată, de la Aristotel ori Schiller cetire. Totul trebuie citit printre rânduri, ca şi cum ni s-ar propune să facem cunoştinţă cu *o antiestetică a tragicului*: demonumentalizare, atenuarea situaţiilor conflictuale (viaţă-moarte, prieten-duşman, bine-rău, urât-frumos etc., fapte explicabile în cazul unor gândiri *prelogice* de tip Lévy-Bruhl). Ana din *Meşterul Manole,* personaj excepţional, dar nu unic în dramă, îşi alege singură destinul, împotriva unor încercări de preîntâmpinare. Aşezată în zid şi înţelegând, nu se cutremură pentru sine şi nici nu blestemă, ca în cântecele erotice obişnuite, pentru că iubirea ei e mai înaltă, mistică, pentru Manole Creatorul şi Domnul. În felul acesta, Ana devine partener al unui cuplu primordial, însemnând Viaţă şi Moarte, deci un simbol. Cât despre Manole Creatorul, trebuie să ne amintim următoarele cuvinte ale lui Volkelt: „După cum am mai arătat, pieirea cu care se sfârşeşte tragicul, în forma sa dezvoltată, nu înseamnă întotdeauna, în mod necesar, moartea fizică; ea poate apărea şi ca destrămare, dezolare, nimicire interioară; ba chiar, în cazul prăbuşirii totale a eului interior, continuarea vieţii poate avea un efect mult mai înspăimântător decât moartea fizică, moarte care apare întotdeauna concomitent ca eliberatoare de nefericirea lăuntrică”[1]. Totuşi, Manole este un Creator fericit. A izbândit. A devenit formă (biserică) şi istorie (un alter ego al lui Neagoe Basarab). De aceea, drumul său, din viaţă, nu avea alt curs decât spre moarte:

„Iar unde cădea
Ce se mai făcea?

[1] Johannes Volkelt, lucr. cit., p. 122

O fântână lină,
Cu apă puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată!”

Ne spune Eliade: devenind – apă – creatoare, Manole se reîntâlneşte cu Ana – femeie (simbolul oricărei renaşteri). Cu alte cuvinte, legenda invenţiei şi a credinţei se repetă. Mioriţa reprezintă drama credinţei în post-existenţă; Meşterul Manole – Ana înseamnă mitul revenirii, al existenţei primordiale, sacre şi ciclice. Ambele reprezintă două tipuri ale dimensiunii tragicului, prin care etnicul nostru s-a înscris, milenar şi eroic, între viaţă şi moarte.

E. Comicul

Să pornim de la formule paremiologice de tipul: „Pentru un lucru de nimică râde dracul de se strică"; „Prostul are trei fraţi: pe nebun, pe nerod şi pe tine însuţi"; „Prostul se cunoaşte după râs şi mers"; „Copilul râde şi când nu e de râs” etc., care pot aduce lămuriri utile în legătură cu conţinutul şi valoarea comicului, aşa cum l-a înţeles omul din mediul tradiţional. În concepţia veche, prostul, nerodul, nebunul sunt inşi rizibili. Ei nu sunt puşi să vorbească inteligibil, muncesc fără judecată, nu se pot integra în sistemul vieţii arhaice, concretizând formula clasică potrivit căreia comicul înseamnă abatere de la normele general acceptate. Obiectul comic ar fi determinat de conţinutul unor vicii ca prostia, trufia, ipocrizia etc., subiectul receptor având rostul să le condamne.

Orice mod de manifestare este integrabil în sfera discuţiilor filozofice, în măsura în care dezvăluie o anume calitate a omenescului. Categoriile esteticii sunt, filozofic vorbind, tipuri ale comportamentului uman, ceea ce face ca

fondul lor de semnificaţii să depăşească posibilităţile de comunicare specifice criticii de artă. Sentinţa populară „Aş spune un vis/ Dar nu pot de râs", luată în sine, pare înrudită caracteriologic cu „Pentru un lucru de nimică/ râde prostul de se strică", motivarea visului nefiind definită şi convingătoare. Ea aminteşte de acei inşi care, neputându-şi stăpâni râsul, se dovedesc incapabili să nareze anecdote; cu alte cuvinte, nu sunt în stare să disimuleze, să inventeze, să domine reacţiile spontane, pentru a le proiecta într-o sferă mai largă de semnificaţii, prin stabilirea unui dialog real cu interlocutorii. În momentele în care descoperim sentinţele „Aş plânge, dar nu pot de râs" şi „Vai de moarte fără râs şi de nuntă fără plâns", înţelegem că prima zicală citată („Aş spune un vis/ Dar nu pot de râs"), intră într-un sistem mai larg de referinţe. Fără a depăşi sensul caracteriologic subliniat, ea constituie prototipul unei serii de variante, permiţând discuţii interesante privind filozofia limbajului şi tehnica formării culturii estetice populare.

Sentinţa a doua „Aş plânge, dar nu pot de râs", luată în comparaţie cu celelalte şi mai ales cu ultima, are un caracter indecis, intermediar, cu o poziţie topografică oarecum medie, în scara ierarhică a ansamblurilor semnificative, proprie seriei de variante în discuţie. Din punctul de vedere al organizării expresiei, ea nu şi-a însuşit nici forma clasică a proverbului, nici alura solemn sentenţioasă, deşi îndeplineşte rolul unui asemenea tip de judecată. În schimb, reuşeşte să pună în relaţie două feluri contradictorii de experienţe, râsul şi plânsul, asigurându-ne de consistenţa valorii comicului. Subiectul pare dispus să-şi facă farse, să-şi supravegheze propriile experienţe cu un aer detaşat şi matur, ceea ce ne poate duce cu gândul la o anumită filozofie a comportamentului.

Discuţia legată de al treilea exemplu poate începe cu abordarea aspectului filozofic al problemei. În felul acesta, ne explicăm mai bine caracterul specific al organizării formale. Faptul convinge din nou că ritualul unei analize literare nu are

legi fixe, tehnica propriu-zisă fiind dictată de însăşi natura dată a compoziţiei. În sentinţa „Vai de moarte fără râs şi de nuntă fără plâns", subiectul s-a oprit asupra a două momente fundamentale ale experienţei umane: moartea şi nunta, aceasta din urmă putând fi considerată, simbolic, semnul cel mai plenar al vieţii. El nu-şi mai propune să dezvăluie precaritatea lor prin bravare comică, ci să avertizeze asupra sensurilor complexe pe care le implică Oricare dintre aceste tipuri de experienţă cuprinde, din punct de vedere moral şi filozofic, o parte tragică şi una comică. Cine nu respectă un asemenea adevăr elementar nu poate fi scutit de dezastru: Bergson, definind indiferenţa emoţională drept una dintre legile comicului, afirmă că: „într-o societate a inteligenţelor pure, nu vom mai plânge, probabil, dar, cu siguranţă, vom râde"; căci „râsul nu are un duşman mai mare decât emoţia" [1].

Dar şi acolo unde se râde permanent, ne atrage atenţia gânditorul popular, pericolul poate fi egal. Judecata sa empirică şi lapidară nu izvorăşte dintr-o experienţă particulară, fragmentară, raportată la o categorie limitată de concepte. Ea are la bază experienţa colectivă a culturilor tradiţionale, de aceea este dată ca lege instituţionalizată de grup, fapt care impune o formă sentenţioasă şi imperativă, ca o ameninţare. Ilustrând o experienţă colectivă specifică şi situându-se (din punctul de vedere al ansamblurilor semnificative etico-filozofice) la nivelul înalt al culturii etnografice, sentinţa „Vai de moarte fără râs şi de nuntă fără plâns" depăşeşte, pe planul strict al esteticului, sfera unei singure categorii, făcând transparente graniţele dintre comic şi tragic. G. Călinescu putea să aibă în vedere şi cultura populară când scria următoarele: „Analiza caracterelor proprii teatrului şi literaturii moderne duce în mod inexorabil la contradictoriu şi la anularea graniţei nete între comic şi dramatic. Desigur, într-o piesă în care domină

[1] Henri Bergson, *Teoria râsului*. Versiune românească de Silviu Lupaşcu. Studiu introductiv de Ştefan Afloroaiei. Iaşi, Institutul European, 1992, p. 25

nuditatea şi caracterele voluntare, accentele comice sunt voalate, reductibile la un umor capabil să sublinieze gravitatea vieţii. Denunţarea viţiilor individuale şi sociale obligă la tehnica subtilă a comicului. De multe ori dispoziţia de a râde provine din lipsa de seriozitate subiectivă a spectatorului care n-a intuit gravitatea temei”[1]. Pentru a ne convinge că sentinţa „Vai de moarte fără râs şi de nuntă fără plans” este expresia unui sistem etnografic, trebuie să observăm că ea nu apare formalizată numai în seria de variante discutate. În cadrul vieţii tradiţionale, există diferite tipuri de manifestări prilejuite de experienţele fundamentale, care reconfirmă vechimea, dar şi recunoaşterea lor unanimă.

Satira, ironia şi umorul nu apar atât de distincte ca în arta *cultă.* Ironia şi umorul sunt aproape inseparabile în proverbe, zicători şi în unele specii de proză. Am putea vorbi chiar de un complex ironico-umoristic. Situaţie explicabilă: nu oricine este capabil să cultive comicul. El constituie câmpul predilect al oamenilor în vârstă. Aceştia sunt avantajaţi de o anume experienţă de viaţă, au simţul limbii, au deprins plăcerea pentru jocul inteligent de cuvinte. Într-un cuvânt, bătrânii satului o fac pe moraliştii. Conştienţi de răspunderea şi de dificultatea acestei îndeletniciri, ei au intuit eficienţa tonului amabil, îngăduitor, ca unii care se interesează protector de destinul noii generaţii. Dacă textele sunt adesea tăioase ca sens, ei ştiu să creeze prilejuri familiare, să se folosească şi de forme cu sensuri aluzive îndulcite. Făcând parte din aceeaşi colectivitate, bătrânii nu-şi permit să se distanţeze de ea, s-o trateze cu superioritatea intelectuală proprie spiritului ironic. Aşa se şi explică de ce ironia nu s-a putut dezvolta independent în cadrul cuplului ironico-umoristic, unde formează o unitate mai largă şi nu prea consistentă. Preponderenţa o are, totuşi, umoristicul. Mediile folclorice ne-au obişnuit cu imaginea „unchiaşului sfătos”, un

[1] G. Călinescu, *Comic şi tragic*. În „Contemporanul”, 30 oct., 1964, p. 1

reprezentant al spiritului umoristic. Nu putem spune acelaşi lucru şi despre celelalte forme ale comicului. De aici nu rezultă că ironia fină, subtilă, lipseşte. Din contră, o întâlnim frecvent în proverbe şi zicători, în snoave, basme, chiar în texte ritualice. Dar ea nu este maliţioasă, savantă, elaborată, ca în arta cultă.

Satira este simplă ca formă poetică şi incoloră în comparaţie cu celelalte două. Ea se prezintă sub forma unui discurs literar (strigăturile, cântecele satirice sau proverbele de tipul „Legea-i cum o fac domnii"), perfect lizibil. Contextul în care este rostit nu-i amplifică totdeauna semnificaţia. Dincolo, descifrarea textului echivalează cu o veritabilă aventură a cunoaşterii. Trebuie să ţii seama de o serie întreagă de forme, mai mult sau mai puţin înrudite, care pot să aducă sugestii noi (de false aluzii, de specificul prilejurilor de circulaţie a textelor în realitatea vie), ceea ce presupune, în ultimă instanţă, familiarizarea cu un întreg mod de gândire comunitară.

Cupluri comice. Categoria dispune de scheme stabile specializate, traducând atitudinea general-umană proprie acestei categorii estetice. Fiind depistabile la diferite nivele ierarhice ale ansamblurilor semantice, schemele funcţionează ca arhetipuri ori ca modele artistice, după caz, ceea ce le permite organizarea în serii tipologice: *cuplurile comice*, *masca*, *lumea răsturnată* etc., frecvente atât în creaţia scrisă, cât şi în cea tradiţională.

Formalizarea comicului în sensul situării în serie tipologică e o chestiune de specializare şi de disciplinare a gândirii artistice. Sunt necesare anumite condiţii ca seria să se realizeze. Păcală nu apare totdeauna ca personaj de cuplu comic, fie că acţionează sau nu împreună cu un partener. Forma lui obişnuită de afirmare este, desigur, *păcălitura*. Dar sunt cazuri frecvente când farsa nu poate fi integrată în nici o serie tipologică proprie comicului. De pildă, când i se cere să spună o minciună pe negândite, eroul rămâne la nivelul modest al satirei. Păcală

simulează indispoziţia momentană pentru asemenea glume, dar, în realitate, îl trimite pe insul prea curios şi credul să facă un drum gratuit în satul vecin, cărând în spate şi un sac cu porumb. În momentul în care boierul, intrigat de faima lui Păcală, îl caută insistent, cu intenţia de a-l pune la încercare, farsa aparţine seriei „păcălitorul păcălit": acela care provoacă situaţia este el însuşi dezavantajat în urma rezolvării ei.

Incidentele pe care Păcală le are cu preotul din sat sunt tipice pentru ilustrarea, în manieră folclorică, a seriei tipologice *păcălitorul păcălit*, ca şi a cuplului comic. Dacă personajele ar fi angajate doar conflictual, faptul nu ar prezenta interes din punctul de vedere al categoriilor aflate în discuţie. Ele sunt determinate, însă, unul faţă de altul, de farsa pe care o înscenează în mod conştient, supunându-se de bună voie regulilor jocului. La rândul său, cuplul comic, ca formă de reprezentare, se constituie după regula care îi aparţine, adică în funcţie de raportul dintre subiect şi obiect. Din acest punct de vedere, există două tipuri de cupluri comice. Unul îşi găseşte ilustrarea în legendele cosmogonice în care protagonişti sunt Dumnezeu şi Dracul, primul ca ziditor al lumii, celălalt ca spirit al răului, căutând permanent să zădărnicească opera de creaţie. Iniţiativele aparţin diavolului, dar toate încercările lui eşuează din nepricepere. De pildă, diavolul îi propune lui Dumnezeu să facă pământul, pentru ca să aibă pe ce să se odihnească în urma peregrinărilor pe ape. După ce Domnul face o turtiţă din lut, se aşează amândoi (uneori, apare şi Sfântul Petru) pe ea, să doarmă. Demonul, asemenea preotului din povestirile despre Păcală, vrea să-1 arunce pe Dumnezeu în apă, dar turtiţa se întinde la nesfârşit, protejându-l pe creator. Diavolul, potrivit legendei cosmogonice, îndeplineşte rolul păcălitorului păcălit, intenţiile îi sunt zădărnicite, desăvârşindu-se opera adversarului său.

După aceeaşi schemă conflictuală se produc şi alte întâmplări, parte dintre ele reformulate în ciclul *Păcală* sau în povestirile din categoria „prostia omenească". Dracul meşte-

reşte diferite fiinţe sau lucruri, dar nu se pricepe la finisare, de aceea toate îi ies anapoda: el face casă fără ferestre şi vrea să care lumina înăuntru; inventează şi termină de lucrat carul în casă, dar, pentru că nu poate să-l scoată afară, încearcă să strice uşa. Dumnezeu stă deoparte, zâmbind cu blândeţe şi intervine după ce a savurat spectacolul, cu soluţiile cele mai simple: taie spaţii în pereţi pentru ferestre, desface carul în bucăţi şi apoi îl montează, din nou, în curte.

În concepţia populară străveche, aşa cum transpare ea din legendele cosmogonice, Dumnezeu este prototipul înţelepciunii. El reprezintă atitudinea subiectului, adică ceea ce înţelege omul simplu prin noţiunea de bine, normă, model de conduită. Rivalul, dând dovadă de prostie şi de nechibzuinţă, înseamnă abatere de la normă, motiv de dezaprobare şi de batjocură. Diavolul este prost nu numai pentru că nu poate duce la capăt treaba începută, dar, mai ales, pentru nesocotinţa de a se lua la întrecere cu Domnul. Pe această cale, legendele cosmogonice, reprezentări poetice ingenioase, capătă caracter religios, putând oricând să se „laicizeze", aşa cum s-a şi întâmplat.

În circuitul oralităţii, unele motive desacralizate au emigrat din legende cosmogonice în domeniul prozei scurte. Locul diavolului îl ia prostul satului. Pentru că în opoziţie se află un om cu judecată, structura cuplului rămâne nemodificată, acesta din urmă, ca personaj pozitiv, reprezentând opinia colectivă. Exemplul tipic îl constituie seria de variante din ciclul .„prostia omenească". Plecarea gospodarului de acasă, după întâmplarea cu drobul de sare, nu este decât un pretext pentru derularea unui film al prostiei, conceput într-o manieră care atinge absurdul, ca şi în legătură cu cuplul arhetipal, Diavolul-Dumnezeu. Nu lipsesc secvenţele clasice despre omul care făcuse, asemenea diavolului, casa fără ferestre, carul în casă etc. Această experienţă îl duce pe gospodar la constatarea că prostia e generalizată; el o acceptă ca oricare personaj absurd, întorcându-se acasă.

Motivele prototipice ale cuplului Diavol-Dumnezeu au cunoscut şi alt tratament în proza mai nouă. Ele au evoluat fie în direcţia ciclului de basme pe tema diavolului păcălit, fie spre seria de povestiri despre Păcală, cum ar fi pasajul privitor la aruncarea copilului în apă. Cât priveşte naraţiunile în legătură cu Păcală, configurarea tipologică nu este unitară. Cuplul poate să apară, după schema clasică, un personaj fiind pozitiv, altul negativ: Păcală – Preotul. Se naşte, însă, şi o nouă formulă a cuplului, cu o schemă mai elaborată. Păcală are un tovarăş, Tândală. Concepţia comună a impus prejudecata că aceştia ar fi opozanţi, unul deştept, celălalt prost, dar nu-i adevărat. Amândoi nuanţează comicul în sensul umorului negru, fiind dispuşi să facă împreună ceea ce numim haz de necaz. Argăţind la un preot, îşi pun la cale unul altuia farse şi se distrează, nu de succesul, ci de eşecul intenţiilor lor. Nu stăpânul îi interesează (ca în cazul cuplului clasic Diavol-Dumnezeu, Păcală-Preot), ci propria biografie, suită de întreprinderi ratate.

Despre Păcală s-a spus că ar fi fost denaturat în prelucrările literare scrise. A şocat faptul că eroul popular ar putea fi sadic în acţiunile sale când, de fapt, l-ar caracteriza isteţimea de minte şi bunul simţ. La mijloc este o eroare. Trebuie să ţinem seama de caracterul pur convenţional al unor întâmplări care par sângeroase, numai privite din afară. Miraculosul şi comicul presupun şi nu exclud exagerarea formelor reprezentării. De aceea, nu interesează, din punctul de vedere al compoziţiei, dacă Păcală se întoarce seara acasă, cu caprele flămânde sau dacă preoteasa cade din pod, ci eliminarea din joc a unuia dintre parteneri.

Păcălitorul păcălit. De obicei, seria tipologică reprezentată de cuplul comic coexistă în aceeaşi compoziţie cu păcălitorul păcălit, asigurându-se în mod ideal valoarea semantică a textelor poetice. Dacă faptul constituie o regulă pentru arta folclorică, el apare incidental în creaţia *cultă*, fără ca

de aici să rezulte vreo tendinţă de ierarhizare din punctul de vedere al *izbutitului* estetic. Odată cu laicizarea legendelor cosmogonice, păcăleala diavolului a revenit omului. Lupta cu dracul este o caracteristică a folclorului superstiţios din Răsăritul Europei, în Apus fiind tipică înfruntarea satirică a fantomelor. Disputa capătă aspectul unui divertisment, atât la Dănilă Prepeleac, cât şi la Ivan Turbincă. Dar ei uzează de farsă în mod diferit. Ivan Turbincă o face pe eroul. El simulează nepăsarea, dispreţuieşte ameninţările oaspeţilor nocturni şi, la nevoie, îi înghesuie în turbincă. Într-o vreme când mentalitatea arhaică era bântuită de superstiţii, Ivan trebuie să fi apărut oamenilor ca veritabil cavaler al curajului. Dănilă Prepeleac, fiind şiret, ştie să profite de faptul că diavolul nu cunoaşte rânduiala pământească şi că ia în serios explicaţiile fanteziste ce i se dau. Iniţial nătăfleţ, Dănilă Prepeleac, după câteva aventuri nereuşite, tipice pentru prostul satului, capătă doar şiretenie, nu şi isteţime. Dumirindu-se, în sfârşit, că s-a râs de el, o face, la rândul lui, pe socoteala altuia, atunci când întâmplarea îl favorizează. Se naşte în conştiinţa personajului voluptatea umoristului. Ivan este un ironic. Ţine adversarul la distanţă, ca unul care nu se îndoieşte de superioritatea personalităţii sale.

Spre deosebire de unele legende cosmogonice unde diavolul are mintea ageră şi iscoditoare, în proza satirică nu apare deloc descurcăreţ. În schimb, se înfiinţează cu o calitate morală nouă: îşi respectă cuvântul dat. Aşa s-a născut tema contractului din basme, care nu exclude tratarea conflictului în maniera păcălitorului păcălit. Pe de altă parte, trebuie observat că multe personaje malefice ori pur şi simplu negative au legături mai mult sau mai puţin îndepărtate cu diavolul şi cu lumea subterană: baba, maştera, vrăjitoarea, solomonarul. În alte cazuri (şi acest lucru ne interesează înainte de toate), ele sunt capabile să-l păcălească pe diavol. În folclor circulă multe variante cu tema „femeia care l-a înălbit pe dracul”. Farsa este tot o şiretenie, ca în *Dănilă Prepeleac*, diavolul interpretând

anapoda frazele partenerilor, ca şi prostul satului, de tip Arvinte.

În general, basmele abundă în pasaje comice, deşi, iniţial, ele au avut, probabil, alte semnificaţii: pedepsirea impostorului care se laudă că a ucis balaurul, obţinerea obiectelor magice prin păcălirea fiilor de drac,fuga magică a lui Făt-Frumos, însoţit de fata răpită. Metamorfozaţi pe rând în turmă-păstor, biserică-dascăl, lac-răţoi, ei reuşesc să-i păcălească pe adversarii mai puternici, dar nătărăi. Există basme de mare circulaţie, construite pe schema păcălitorului păcălit: *Pisoiul năzdrăvan, Cenuşăreasa, Fata babei şi fata moşneagului ,Înşiră-te mărgărite*, *Mărgicuţa de sub limbă*. Cu tot *dramatismul* lor de paradă, interpretabil şi în sensul comicului, şi în sensul tragicului deopotrivă, ele dau impresia că ţin seama de principiul cine râde la urmă râde mai bine. Poziţia, cel puţin ambiguă, a textului din proza fantastică este perfect plauzibilă dacă ne gândim că ea a fost supusă intens, în urma deplasărilor de funcţie, unui proces de literaturizare, de modernizare.

Grupuri comice. Între seria tipologică a cuplului comic şi păcălitorul păcălit se situează grupul comic. Este vorba de cetele de năzdrăvani care îl însoţesc pe Făt-Frumos în aventurile sale erotice sau de diverse tovărăşii între animalele din pădure. În basme, fiind înlocuită cu încercările grele, farsa nu mai are nimic hazliu, deşi se păstrează bine întipărită alura jocului. Din punct de vedere al prezenţei scenice, membrii cetei constituie un alai carnavalesc, în vreme ce Harap-Alb pare să facă notă discordantă. Împăratul nu pricepe că, în pofida aspectului fizic, totdeauna convenţional în proza fantastică, pe toţi îi uneşte acelaşi spirit justiţiar, pe care nu-1 afişează ostentativ. Situaţia se schimbă faţă de întâmplările din *Dănilă Prepeleac.* Dacă acolo diavolul nu se putea acomoda logicii comune terestre, dincoace, năzdrăvanii lui Harap Alb impun stilul lor de gândire şi de existenţă, făcând precare încercările

tendenţioase ale împăratului şi dând naştere la situaţiile comice cunoscute. În cele din urmă, împăratul se vede obligat să cedeze.

Alt tip de ceată comică îl constituie anumite animale din pădure, puse în alertă de întâmplări banale. Unele povestiri din această categorie reformulează motivul *prostia omenească.* Este de ajuns ca vulpea, de pildă, să vadă pisoiul lângă cadavrul unui cal, pentru a-şi face socoteală că, de vreme ce a ucis un animal atât de mare la trup şi stă apoi cocoţat deasupra lui fără să-i pese, trebuie să aibă şi forţă uriaşă. La fel gândesc lupul şi ursul, înştiinţaţi de vulpe. Cuprinşi de panică, aleargă cu toţii după adăposturi, dând naştere la diverse situaţii hazlii, ca în filmele lui Disney. Altă serie de naraţiuni are ca titlu *Măritişul vulpei.* Găzduindu-l pe motan în vizuina ei, vulpea pleacă prin pădure, să se laude că s-a măritat. Ursul, lupul etc. vor să afle cum arată mirele, descris de gazdă în culori fabuloase. Ajunşi la bordei, ei nu zăresc decât sabia cu care se fălea motanul, amănunt suficient ca să-i cuprindă spaima. Şi de data asta aparenţele au fost greşit receptate.

În legătură cu casa din pădure sunt brodate naraţiuni hazlii, ai căror eroi principali pot fi ţapul, scăpat din mâinile ucigaşului, cocoşul pornit să reabiliteze onoarea moşneagului în faţa babei sau pur şi simplu, un ou năzdrăvan. Ultimii doi, asociindu-şi racul, şoricelul şi ţapul, ştiu să profite de prostia omenească şi să se întoarcă acasă cu comorile hoţilor. În asemenea cazuri, avem de-a face mai curând cu autopăcăleli: nici motanul din *Măritişul vulpei*, nici cocoşul nu întreprind nimic deosebit. Comicul este, însă, destul de consistent, datorat confuziilor de situaţii, care se produc cu ingeniozitate şi într-o rapidă mişcare filmică.

Lumea răsturnată. Dacă acceptăm că *lumea răsturnată* constituia o serie tipologică, aşa cum se susţine îndeobşte pentru arta cultă, folclorul dispune de un exemplu clasic,

imaginea apocaliptică, devenită, este drept, model şi pentru creaţia savantă. Ideea sfârşitului de lume nu poate fi decât dramatică şi absurdă. Pentru omul arhaic, imaginea apocaliptică este, întâi de toate, dramatică şi monumentală. El a avut revelaţia metafizică a spectacolului final, reprezentându-şi-l ca pe un dezastru cosmic şi descriindu-l sistematic. Faptul a pornit din dorinţa legitimă de a pătrunde sensul lucrurilor. Dar, aventurându-se dincolo de limitele date ale cunoaşterii şi peste puterile momentane de înţelegere, a riscat să se înapoieze înfrânt, cu mintea stăpânită de chipurile devenite groteşti. Jocurile amuzante, farsele şi alaiurile carnavaleşti, stimulatoare pentru spiritul avid de certitudine, s-au transformat fulgerător într-un dans de sabat. Aşa-zisele *prevestiri*, pe care omul şi le imaginează cu naivitate, reprezintă invazia ilogicului în firescul lucrurilor. În culegerea de legende a lui Tudor Pamfile, *Sfârşitul lumii după credinţele poporului român*, descoperim compoziţii similare ca formă şi structură cu unele texte ale literaturii medievale, citate în literatura de specialitate (Robert Curtius), pentru ilustrarea seriei tipologice *lumea răsturnată*. Spectacolul lumii se va încheia:

„Când va bate fiu pe tată,
Când va bate fiică pe maică,
Frate mai mic pe frate mai mare,
Sora mai mică pe cea mai mare...".

Sau când:

„Va fi anul ca luna,
Luna ca săptămâna,
Ziua ca ceasul scurt
Iar ceasul ca un minut".

Reducţia timpului după schema inversată a basmului este o temă filozofică de mare interes teoretic, dar cultivarea ei în cadrul oralităţii are la bază intenţii moralizatoare. Cu alte cuvinte, colectivitatea străveche înclină să impună ideea că imaginile de groază nu sunt reale, ci doar posibile, în funcţie de respectarea ori de nerespectarea normelor prestabilite de tradiţie. În acest caz, abaterea de la normă nu mai naşte sentimentul comicului, ci impresia de groază şi de neputinţă, sancţionarea prin râs fiind înlocuită cu sancţionarea prin evocarea ameninţătoare a catastrofei. Gluma a fost dusă prea departe, ar spune moralistul popular, sau râsul s-a transformat în rânjet, ar fi de părere Dürrenmatt, dovedindu-se din nou existenţa raporturilor intercategoriale.

F. Absurdul

A trata o asemenea temă pe terenul culturii populare pare o întreprindere hazardată. Se ştie, în general, că gândirea tradiţională este prin definiţie sistematică, afirmativă, constructivistă, în conformitate cu legile naturalului. Absurdul înseamnă tocmai antinatură, răsturnarea valorilor prestabilite, instaurarea ilogicului şi a haosului în judecata comună. Ar fi o eroare de metodă şi totodată o impietate, să atribuim asemenea epitete unui câmp de idei bazat întâi de toate pe bunul simţ al omului modest ca formaţie intelectuală, care se conduce, în scurta sa trecere prin vreme, după observaţii izvorâte din propria-i activitate practică. De reţinut însă că părerile despre lume ale omului simplu sunt numai aparent fragmentate şi inconsistente teoretic. Cum am afirmat-o şi în alt capitol, raportate la nivelul generaţiilor şi la dimensiunea magnifică a culturii colective, ele reuşesc să urce pe treptele ierarhice ale abstracţiunii, uneori până în sfera înaltă a metafizicii pure. De aceea trebuie evitate opiniile formulate în mod simplist, din

necunoştinţă de cauză, după care gândirea populară s-ar distinge doar prin tendinţe pragmatice. Studii competente din partea unor filozofi ar putea corecta părerile extremiste.

Problema care ne interesează, deocamdată, nu priveşte întrebarea dacă gândirea populară depăşeşte sau nu empirismul, ci dacă este consecventă cu ea însăşi. În momentul în care ne-am convins că ea a decis să fie loială cu sine, constituindu-se afirmativ, pentru raţiunea supremă de conservare a valorilor umane, absurdul ca viziune filozofică şi poetică este exclus din principiu. Basmele, miturile, legendele, datorită reprezentărilor de chipuri monstruoase, dragoni, centauri, zmei etc., constituie figurări poetice ale absurdului. Dar atitudinea omului arhaic faţă de ele este de eliminare. Pentru că gândeşte în spiritul naturalului, el luptă pentru păstrarea integrităţii organismului social. Lumea se împarte în două sfere distincte şi de aici rezultă *principii* de importanţă capitală pentru viaţa practică, economică, morală şi poetică a grupului: una familială, cunoscută, dominantă; cealaltă vrăjmaşă, absurdă. Omul gândeşte absurdul, dar refuză să-l însuşească drept mod de comportament şi, în această privinţă, e consecvent cu sine.

Se poate reproşa că religia dovedeşte contrariul celor afirmate: de vreme ce omul şi-a imaginat o forţă superioară, extramundană, care să-l dirijeze, a dat dovadă de comportament absurd, adică a acceptat ilogicul. Nu interesează aici dacă omul l-a făcut pe Dumnezeu sau invers, dacă gândirea pseudo-ştiinţifică ia efectul drept cauză, deşi faptul ar clarifica de la sine problema. Important este că omul, rămânând mereu acelaşi, a ştiut să extragă din reprezentările ilogice, prin metamorfismul şi aspectul lor antinatural, sensuri utile. De aceea chipurile monstruoase, fie malefice, fie benigne, din mituri, basme, legende etc., fac parte din categoria aşa-numitului *absurd contemplativ*, având rosturi pedagogice în viaţa socială. Abia imaginea apocaliptică, deşi se înscrie în

aceeaşi ordine, poate fi interpretată în sensul absurdului propriu-zis. Poate fi, pentru că interpretarea ne aparţine nouă, situată în altă sferă de gândire. Dar, de pe această poziţie, suntem îndreptăţiţi să declarăm absurdă o mare parte din cultura tradiţională. Unele părţi ale ei sunt vizibil ilogice. De pildă, un ţăran care îşi lasă recolta pradă grindinei şi nu o salvează, sub pretext că duminica nu se cade să muncească, dă dovadă de scandaloasă nechibzuinţă, deşi, din punctul de vedere al gândirii arhaice, se supune unor concepţii tabuistice general-acceptate. De asemenea, dacă îl întâlnim pe stradă îmbrăcat în haine tradiţionale, încercăm sentimente variate, între admiraţie şi curiozitate, uneori răutăcioasă. Într-o lume pe care o credem logică numai pentru noi, noul venit ne pare un intrus. Într-adevăr, absurdul înseamnă situarea omului într-un context nepotrivit, înstrăinarea lui de ceea ce îi este familiar. Gradul de înstrăinare diferă. El închide în sine termenii unei comparaţii, spune Camus. Dar cu cât termenii comparaţiei se distanţează, cu atât creşte dimensiunea absurdului. Omul tradiţional s-a străduit totdeauna să-şi asigure mediul familial, inventând şi ceea ce nu se poate inventa în chip logic, adică absurdul. Folosindu-se de reprezentări sumbre, ca în cazul basmului, sau de groază, ca în privinţa Apocalipsei, el nu a ieşit din sistemul propriu de gândire.

Pentru el, Apocalipsa este un mod efectiv ilogic de existenţă, dar numai condiţionat posibil. Nouă ne apare, în schimb, ca invenţie poetică şi atâta tot. Fiind conceput ca epifenomen în sistemul gândirii arhaice, putem întrezări în structura sa mecanismele absurdului. Astfel, îngăduindu-ne speculaţii, constatăm că omul a mers prea departe cu jocul plăsmuirilor şi al explicaţiilor: din pedagog, cum intenţiona să fie la început, s-a transformat în artist. El însuşi a trebuit să recunoască un asemenea eşec, sau, în ultimă instanţă, o victorie pe plan poetic. Schimbarea de atitudine se produce în mod vizibil mai ales în basme, din momentul în care omul începe să

le trateze drept întâmplări mincinoase. Aşa se şi explică formulele interogative din proza fantastică (cu elemente adăugate recent) de tipul: pe când erau lupul căţel, ciorile albe, puricii se potcoveau cu 99 oca de fier etc.; sau cele finale: am încălecat pe o pajură, pe un iepure şchiop etc.

Tot cu intenţia de a exclude ilogicul din spaţiul sensibil al vieţii, reţinându-i doar semnificaţiile poetice, sunt răstălmăcite şi acele sentinţe care fac parte mai curând din seria tipologică a comicului, *lumea răsturnată.* Unele dintre ele, introduse în vorbirea orală, au rostul de a sublinia caracterul comic al unei situaţii prezente la care se face aluzie directă, aceasta fiind atât de incredibilă, încât poate fi plasată pe vremea când „lupul cu oile în staul se culcau şi ciobanii cu împăraţii şi craii la masă verde ospătau" sau „când ploua cu cârnaţi şi lipii calde", adică niciodată.

Altele vor să arate că întâmplarea nu va avea loc în viitor, punând în situaţie precară nu numai momentul prezent delimitat comic, ci însăşi imaginea apocaliptică, prin expresii: „Când a zbura bivolii", „Când s-or roade furcile pământului", „Când s-a lipi cerul de pământ", „Când a prinde mâţa peşte/ şi coada de urs a creşte" etc. Plăcerea pentru exagerare duce la gratuităţi de tipul poveştilor cumulative din Apusul Europei, unde pisica înghite polonicul, oala cu mâncare, casa, iar la noi duce la poveştile cu minciuni, în care albina trage la plug. Nicolae Balotă citează ca exemplu de exagerare comic-absurdă păţania unui bătrân care se sperie văzând o pasăre într-o tufă, pentru că pasărea era de patru ori mai mare decât tufa. Este vorba de *limerick*, poezie din câteva versuri, cultivată de autori celebri şi care se bazează pe nonsensuri. În poveştile cu minciuni se întâmplă, de asemenea, lucruri scandaloase prin senzaţionalul lor. Un erou popular, jucându-se cu un dovleac, scapă briceagul înăuntru. Ca să-l scoată, intră după el, dar se întâmplă să dea peste o herghelie de cai, peste albina trăgând la plug, peste secerători care fugăresc un iepure etc. Toate acestea

le află oamenii aşteptându-şi rândul la moară, în vreme ce povestitorul, acolo de faţă, pretinde că nici nu se născuse.

Nu trebuie să se creadă că gândirea populară a fost mereu încrezătoare în propriile construcţii poetice, lexicale ori categorii logice. Jocul de-a ilogicul convinge de contrariu. Este adevărat că prin colecţiile de proverbe şi sentinţe descoperim judecăţi categorice de tipul: „Boii se leagă cu funia, iar oamenii cu cuvântul". Dar ce facem dacă întâlnim alta care poate s-o contrazică: „De la adevăr la minciună e un lat de palmă". Sau: „Dacă vrei să nu te creadă, spune adevărul". Este gândirea populară contradictorie? Putem să cumulăm cele două tipuri de judecăţi sau să ţinem seama numai de unul dintre ele? Iată moduri diferite de a pune problema, toate la fel de eronate. Încă suntem stăpâniţi de prejudecata de a trata folclorul şi, în general, gândirea populară în mod global, nediferenţiat sau pe porţiuni selectate în mod arbitrar. Cele două tipuri de gândire, deşi integrabile într-un sistem unitar (ce nu ţine, obligatoriu, numai de domeniul folclorului), se diferenţiază ca stiluri individuale. Recunoscând situaţia reală, suntem scutiţi de a folosi formule convenţionale şi fraze retorice care plutesc pe deasupra adevărului ştiinţific în ce priveşte cultura tradiţională.

Seria de sentinţe din categoria „Dacă vrei să nu te creadă…" va conduce cercetarea într-o singură direcţie precisă. Dacă unii creatori populari au fost interesaţi până dincolo de limitele posibile de facultăţile imaginative ale omului, alţii şi-au descoperit vocaţia în a formula sentinţe normative, în conformitate cu opinia generală a grupului. Mai sunt şi unii care au preferat un tip de joc intelectual, mult mai dificil şi mai plin de subtilitate. Excesiv de lucizi, ironici prin excelenţă („Dacă vrei să nu te creadă…"), ei inventează sentinţe destinate să inspire îndoială în valoarea absolută a categoriilor logicii şi a noţiunilor comune. Preferând „coţcăriile" în locul vorbirii discursive şi inteligibile, paradoxurile, nonsensurile, diferitele feluri de invenţii absurde, asemenea personaje trebuie să fi

părut ciudate în lumea satului. Nu este exclus ca mulţi săteni, mai ales dintre aceia specializaţi în sentinţe serioase („Boii se leagă cu funia…"), să se fi amuzat doar cu bunăvoinţă şi atâta tot, aşa cum se întâmpla cu bufonii. În vreme ce Păcală se amuza făcând farse pe socoteala oamenilor, coţcarul satului, tipul de bufon rural, inventa alt tip de păcăleli, în care personajele erau cuvintele devenite inconsistente. De aceea tonul său oscila între maliţie şi resemnare, evoluând în direcţia personajelor absurde, asemenea celor din literatura scrisă. Replicile par rostite uneori de eroi ai teatrului lui Ionescu, contaminate de boala logicii: „Vine seara, pleacă dimieaţa şi lumea zice că a dormit acolo"; „De muream ieri, azi nu auzeam". Sau alte exemple, care vizează dislocarea conţinutului noţional: „Fecior de carte, ştie popă", „Urcă-te, dragă-n, jos, c-acum în sus te-ai scoborât".

În sfârşit, altele fie că teoretizează umorul negru („Tot două oale-mi fierb: una seacă şi alta goală"; „Trag la rău ca altul la bine"; „Cinci câştig, şapte mănânc, ce rămâne bag în pungă" etc.), fie că avertizează asupra unor teme majore, de importanţă existenţială, se prezintă ca simple axiome, capabile să circule independent, datorită adevărurilor relative. Lipseşte doar liantul expunerilor discursive cu care ne-a obişnuit gândirea savant-cultă, pentru a ne da seama că pot figura în sistem unitar. Astfel, gândirea populară furnizează invenţii poetice ori teoretice de mare virtuozitate intelectuală, îngăduindu-şi să propună formule stilistice variate, egalând (dacă nu ca valoare, cel puţin prin diversitate) pe cele ale aşa-zisei *culture majore*.

Capitolul VI

FOCLORUL LITERAR

1. Problematica folclorului literar

O poetică a textului folcloric îşi are raţiunea numai în baza documentelor artistice de înaltă şi recunoscută valoare estetică. În asemenea condiţie este posibilă şi chiar de dorit diversitatea de opinii, din dorinţa de certitudine în gândire, de perfecţionare a gustului estetic. Firește, punctul de plecare îl constituie textul însuşi, bine delimitat, acordându-i-se creditul de a fi suveran. Avem ca reper aplicaţiile la literatura scrisă, de la Aristotel la şcolile formale moderne şi cu atât mai mult ne-o confirmă creaţia orală, datorită modului său specific de existenţă. Dacă luăm în discuţie materia poetică amalgamată (din perspectiva prea generală a cuvântului folclor) sau diferenţiată pe categorii distincte, dacă o plasăm în spaţiul culturii, în perspectiva funcţiilor conservatoare, etnografice, ori în cel al artei literare, toate acestea constituie premise ale diversificării discuţiilor. În orice situaţie, *poetica folclorică* se comportă asemenea poeticelor bazate pe textele scrise, fiind mereu sensibilă la formularea şi reformularea aceloraşi judecăţi de valoare.

E un adevăr care începe să convingă numai din momentul în care am optat pentru o categorie distinctă de texte, renunţând la vechea concepţie potrivit căreia folclorul ar fi un *total de documente*. Rezultatele cercetării nu sunt convingătoare dacă se procedează altfel. Una este să priveşti textul ca fenomen de cultură tradiţională, aşa cum circulă în oralitatea vie, încărcat de

sensuri originare bine cunoscute de întreaga obşte, alta să-l abordezi din perspectiva alunecărilor de funcţie, a literaturizării.

În primul caz, al suprasolicitării textului ca fenomen de cultură strict etnografică sau ca ştiinţă globală despre popor, cum lăsa să se înţeleagă formula general-acceptată „folk-lore", cercetarea evoluează în direcţia semioticii. Ea este facilitată de existenţa unor tipuri de relaţii instituţionalizate la nivelul tradiţiei, a căror decodare pretinde un anume grad de cunoaştere ori de iniţiere. În al doilea, textul se eliberează de sensurile cultice, utilitariste etc. ale simbolurilor, reţinând, înainte de toate, semnificaţiile „literare". Pentru Arghezi, descântecul interesa doar ca organizare formală de versuri. Invectiva (la fel de violentă ca atunci când era rostită de o doftoroaie), rămânea o verbalizare savantă, care se ridica cel mult până la iluzia poetică. Dincolo, în tradiţie, iluzia deşteptată de cuvânt şi de gest nu avea sens dacă nu se „materializa" ca într-o carte a facerii.

Pentru omul de altădată, iluzia incitată de simbol devine „realitate" sau este sinonimă cu ea. În cazul modernului, însă, de la oraş sau de la sat, care dispune de mass-media, iluzia se înscrie în planul poeticului şi al literarului. Acest regim al iluziei poetice îl suscită toate categoriile de texte care, ieşind din sfera oralităţii, şi-au însuşit modul de existenţă al literei tipărite. Textul în oralitate este dominat de simboluri cu valori cultico-utilitariste. Ulterior, prin alunecare de funcţie, domină simbolurile literare. Are loc *literaturizarea* textului. Asemenea realităţii semice, fără a fi categorice, tranşante, justifică fie cercetarea semiotică, fie pe cea poetică.

Desigur, orice text folcloric cu funcţii specifice doar tradiţiei poate fi abordat din perspectiva poeticului, după cum orice operă intrată în bibliotecă, orală la origine, interesează şi pe semiotician. Dar, odată cu categoriile de simboluri care ar putea fi considerate taxinomice, diferă şi substanţa poetică a textelor. Ţesătura lor de sensuri este mai tendenţioasă în

oralitate, de unde şi impresia de primitivitate în gândire ori în construcţie.Termenii lexicali destinaţi să indice realităţi concrete în planul cotidianului ori al mitului sunt cei din dicţionar, cu valorile lor fundamentale şi nu derivate. Dintr-o acută nevoie de a exista în concret, omul stabileşte o distanţă minimă între cuvânt şi obiect. Însăşi tabuizarea sau formele alegorizate din cântecele ritualice sunt astfel concepute încât identificarea obiectelor să fie oricând posibilă. Niciodată nu se dau două soluţii. Omul spune: „cel de pe comoară", „nuntă", „floare", „brad", „vânătoare" şi cultura sa etnografică îl face să nu dea greş niciodată. El înţelege că este vorba de: „drac", „moarte", „fată", „fecior", „peţit".

Acest joc al codării şi decodării (raportul dintre cultura tradiţională ca sistem de semne şi beneficiarii ei, iniţiaţi în exerciţiul receptării) este ideal pentru semiotică. Aşa se şi explică interesul unor etnologi ca Lévy-Strauss ori al semioticienilor, ca A.J. Greimas. Poetica, însă, nu este la fel de avantajată. Pentru omul tradiţiei, fără a absolutiza, suveran este *concretul* şi nu iluzia. Sistemul de semne, care constituie sensul şi fondul culturii sale, precum şi al grupului, se comportă asemenea codului juridic. Semnul trebuie nu numai descifrat, dar şi respectat. Aici este vorba şi de convenţionalismul comunicării. În limbajul ştiinţific, prin *convenţie* se înţelege un simbol ales în mod arbitrar. De multe ori nu acoperă întreaga realitate semantică, dar rămânem la el pentru că „nu există altul mal bun" (Hegel). E cazul multor cuvinte ca: *poezie*, *invenţie*, *imitaţie*, *literatură*, *estetică*, *imagine*, *formă* etc. şi noi înşine am pus deja între ghilimele câţiva termeni. Ezitarea afişată în asemenea cazuri periclitează, uneori, însuşi procesul comunicării. Alteori, există mai multe moduri de a indica aceeaşi realitate. Chiar şi în algebră, se acceptă variante sau metode pentru rezolvarea aceleiaşi ecuaţii. Pentru omul tradiţiei, cuvântul ales este singurul posibil şi cu valoare absolută, ca şi calea de a ajunge la el. În mod paradoxal, textele folclorice sunt mai rigide

decât înseşi ecuaţiile matematice. Legea ritualului este mai severă decât aceea a algebrei: destinul ei este să conserve un mod de gândire propriu colectivităţii .Astfel, comunicarea nu este convenţie şi cunoaştere relativă, ci existenţă şi certitudine.Utilizat de generaţii întregi şi cu destinaţie univocă, textul se solidifică, îngheaţă, se şablonizează. Apar modele capabile să impună un anumit tip de comportament. Ele sunt *gustate*, *frumoase*, recunoscute numai dacă se dovedesc folositoare. Limbajul capătă un caracter specializat, iar fenomenul se adânceşte permanent şi se generalizează la toate nivelele existenţei.

Întreaga experienţă de viaţă a omului de altădată este tradusă în construcţii formale sau în tipare perfect individualizate: putem vorbi de un tipar al oraţiei de nuntă, de altul al baladei sau al proverbului, al descântecului ori al doinei. Importantă este apariţia tiparelor. Pe măsură ce ele se diversifică, omul tradiţiei inventează cea de a doua limbă. De prima, cea colocvială, se foloseşte în împrejurări obişnuite, cotidiene. Ea ascultă numai de regimul gramaticii (deşi îşi însuşeşte multe elemente care aparţin tiparelor şi se bucură de o mare libertate în alegerea materialelor de construcţie). Cealaltă este intenţională, justificându-se numai în momente festive ori speciale din viaţa individului sau a grupului.

Dependenţa de ritual, de moment, de situaţie face ca textul să fie rigid, dar şi „consecvent" cu sine însuşi,decis să corespundă scopului pentru care a fost destinat. Grija creatorului este să-i respecte starea pură, adică să nu se abată de la tiparul îndătinat. În momentul în care artistul acceptă şabloane din altă categorie de tipare (spre exemplu, receptarea motivelor de basm în balada fantastică, a motivului mioritic în lirica de ostăşie etc.), acestea sunt supuse unor radicale modificări de formă şi de structură, însuşindu-şi întru totul atributele noii scheme. *Tiparele* (*balada, doina, proverbul, oraţia, metafora,* etc.) nu se confundă, de regulă, deşi există

între ele, datorită oralităţii, numeroase înrudiri, afinităţi şi chiar interferenţe. Faptul se explică prin rolul fiecărui tipar în viaţa etnografică. Funcţia colindului nu este aceeaşi cu a descântecului, incantaţiei, bocetului, baladei etc.

Literatura scrisă nu cunoaşte o specializare atât de accentuată la nivelul formelor literare, de unde şi libertatea mai mare în formularea principiilor compoziţiei. Prin varietate problematică şi perspectivă filozofică, materia romanescă se face aptă de a proiecta o imagine globală, esenţială a lumii.

Nicio categorie folclorică, luată separat, nici chiar basmul, nu poate realiza asemenea viziune de ansamblu. Nu înseamnă că rolul lor ar fi diminuat. Problema se pune altfel. Pluguşorul este invocat doar o singură dată pe an; însă fără rostirea ritualică a textului în momentul festiv şi sacru al începutului de An Nou, nu poate fi conceput calendarul muncilor agricole. Textul este acela care încarcă de sens orice acţiune a omului din timpul anului ori specifică vieţii de familie. Numai privite în ansamblu *tiparele* dau impresia de Weltanschauung, şi o fac cu atât mai pregnant şi convingător, cu cât fiecare serie de texte în parte îşi păstrează individualitatea, aşa cum capitolele într-un roman au poziţii stabile în structura generală a epicului.

Inconfundabile sunt şi cele două tipuri fundamentale de limbaje ori de texte; primul formalizat în baza categoriilor gramaticale, celălalt organizat în perspectiva *tiparelor* (sau a *modurilor*, categoriilor, genurilor, speciilor). Este o deosebire esenţială între enunţul sec, univoc, din propoziţia „într-o zi se duse omul la arat” şi orice *introducere* de oraţie agrară. În primul caz, ordinea cuvintelor nu este obligatorie. Enunţul, singurul care contează, rămâne integral, indiferent de unele modificări lexicale posibile: „omul s-a dus într-o zi la arat"; „s-a dus omul la arat într-o zi": „la arat, într-o zi, s-a dus omul". Nuanţele stilistice, evidente, nu afectează sensul comunicării orale. În oraţie, ordinea versurilor este stabilă, pentru că altfel comunicarea, în sensul dorit de omul tradiţiei, nu se mai

realizează. Versurile trebuie să fie astfel concepute, încât să permită exprimarea solemnă, ceremonioasă, proprie momentului festiv. Formele stilistice sunt deci căutate şi sublimate, aşa cum impune legislaţia *tiparului.* Pentru un ins al tradiţiei este destul de neplăcut să se confunde cele două tipuri de limbaje, faptul atrăgând dezaprobarea celorlalţi. El trebuie să ştie ce tip de *text* se foloseşte într-o împrejurare ori alta, ca să poată schimba mesaje cu semenii.

Textele nu sunt forme amalgamate, cum ar sugera termenul folclor şi nici invenţii gratuite la origine. Dacă le recunoaştem caracterul ficţional, nu înseamnă că prin aceasta exprimăm judecăţi de valoare comune cu ale omului de altădată. Cel mult ne străduim s-o facem atunci când încercăm, ca în aceste pagini, să înţelegem modul lui de gândire: se *bucură* la petreceri, se *entuziasmează* admirând peisaje mitice sau se *întristează* în împrejurări dramatice. Dar bucuria, entuziasmul, întristarea sunt semne ale experienţei analizabile. Datorită caracterului impur al acestor stări lirice, suntem obişnuiţi să recunoaştem frumosul în forme autonome, elaborate în mod intenţionat, pentru a fi contemplate. Numai un ins cu o conştiinţă estetică elevată poate formula judecăţi de valoare, dacă un obiect aderă prin funcţie şi organizare compoziţională la categoria frumosului ori a binelui.

Asemenea disocieri categorice nu sunt în spiritul tradiţiei. Bucuria ori întristarea pot fi, pentru omul de altădată, expresia unor veritabile experienţe estetice. Nu detaşarea de obiect pentru a fi apoi contemplat şi cântărit cu luciditate îl caracterizează, ci apropierea spontană de faptul concret, ca spectator şi creator totodată. Chiar dacă un text care indică o realitate a mai fost rostit de un număr infinit de ori, bucuria participării la concret este atât de expres afirmată, încât omul dă impresia că ia act pentru prima dată, în timpul reprezentării, de prezenţa obiectului. Mircea Eliade ne-ar propune să credem că este vorba de necesitatea mimării unui gest primordial, din

nevoia perpetuării unui model de conduită în conştiinţa colectivităţii. Omul se convinge de realitatea gestului primordial, reinventându-l.

Principiile receptării „operei de artă" sunt unele în literatura scrisă şi altele în cea orală, fapt ce apare în evidenţă atunci când ne dăm seama de deosebirea de atitudine faţă de text: pe de o parte detaşare şi contemplare, pe de alta, participare şi invenţie. Nici lirica orală intimistă nu face excepţie. Cântăreţul nu se consideră simplu interpret. Deşi textul poate să aparţină (din punct de vedere fizic, adică al ordonării versurilor) unei generaţii anterioare, starea emoţională aparţine celui care îl interpretează, la modul prezent. Cântăreţul se destăinuie pe sine, confundându-se, în acelaşi timp, cu orice creator de lirică dintre înaintaşi.

Textul nu este numai *tipar*, dar şi pretext. El are o valoare proprie numai atunci când este străbătut de vibraţia sentimentului, iar folcloriştii au dreptate atunci când pledează pentru cercetarea integrală, sincretică a faptelor de folclor şi în contextul etnografic care le-a dat naştere. Faptul nu e totdeauna posibil tot din cauza folcloriştilor (mai precis, a culegătorilor) care s-au interesat doar de aspecte secundare, privind partea fizică a textului. Textul ca viaţă poetică (şi nu tipar abstract, cum ne propun structuralişti ori semioticienii), relaţiile cu alte categorii de texte, prezenţa artistului în colectivitate, ce gândeşte el despre propria creaţie etc. sunt probleme abordate extrem de sporadic. Ne rămâne să găsim răspunsuri privind specificul creaţiei orale, bazându-ne pe formele poetice înregistrate precar şi pe relaţiile sumare care le însoţesc. Faptul ne conduce în mod firesc spre o poetică a textului, dar înţeles ca tipar formativ, în realitatea vie şi tinzând permanent spre literaturizare, în condiţiile depăşirii succesive a contextelor existente, în sensul axei diacroniei.

Însăşi existenţa orală a textului facilitează dubla ipostaziere a individului interpret şi creator totodată (actor şi

spectator). Materia poetică se află la îndemâna oricui, ca proprietate colectivă, asemenea lexicului. De aceea omul tradiţiei nici nu s-a văzut obligat să definească cu termeni specializaţi activitatea celor două tipuri fundamentale de limbaje. Şi într-un caz şi în altul: pentru el este tot „o spunere" ori „o zicere", cuvinte consacrate pentru denumirea artei povestitului şi a cântecului.

Cel de al doilea limbaj, însă, al *tiparelor* formalizate în perspectiva *modurilor*,este o zicere frumoasă, fiind adecvat momentului şi respectând datele tradiţiei. Dacă textul pretinde ca omul, în funcţie de împrejurări, să cânte, să plângă, să bată din tobe, înseamnă că toate acestea condiţionează valoarea comunicării mesajului. El a cântat, a jucat ori a plâns *frumos*, sensul estetic al actului în sine având o semnificaţie mult mai largă decât o cunoaştem din tratate. Termenul *frumos* legiferează, înainte de toate, un mod de comportare. Să ne amintim ce spunea B.P. Hasdeu despre sensul originar al cuvântului *doină*, care însemna nu numai *cântec* (după D. Cantemir, *cântec eroic*),dar şi lege sacră. Strămoşii îşi impuneau legile prin cântec (dans, bocet etc.), fapt ce se generalizează prin toate categoriile de texte. Poetica foclorică poate pune în evidenţă un asemenea adevăr. Ea devine astfel, dintr-o ştiinţă particulară destinată să cerceteze formele figurate ale comunicării, o ştiinţă generală, evoluând fie spre *estetică*, fie spre *etnologie*, din momentul în care îşi propune să descifreze, din ansamblurile de texte, un întreg mecanism de gândire.

Când raportul dintre cuvânt şi realitatea pe care o indică începe să devină nesigur, se produc modificări în însăşi structura textului. Faptul concret şi cel fictiv nu mai sunt consubstanţiale. Interpretul şi creatorul, actorul şi spectatorul se individualizează, căpătând funcţii proprii în sistemul culturii. Tiparul nu mai este înţeles ca un dat *concret*, ci *ca şi cum ar fi.* De aici se naşte conştiinţa *poetului,* convingerea că textul este o invenţie, o gratuitate. Se inventează, în consecinţă, termeni

destinaţi să indice această atitudine diferenţiată: *istorie*, *poveste*, *minciună*, *păcălitură*.

Cele două tipuri de texte (primul dominat de simboluri cultico-utilitariste, celălalt literaturizat) îşi au istoria lor proprie. Ele se diferenţiază, cum spuneam, prin alunecare de funcţie şi devin obiecte de cercetare, fie pentru semiotică, fie pentru poetică. Cercetarea poate fi şi sincronică, textul fiind abordat ca fenomen de cultură, la nivelul vieţii tradiţionale (în baza definiţiei clasice *folk-lore)* sau ca fapt literar. Desigur, există o *diacronie internă* care dirijează fenomenele folclorice. O serie temporară nu este totdeauna aceeaşi: un singur fapt de cultură, o dată cu schimbarea unghiului de perspectivă, poate fi abordat sincronic ori diacronic. Pe noi ne interesează doar faptul că textele de provenienţă orală, prin funcţie şi organizare formală, cunosc două moduri distincte de existenţă în istoria lor: o *existenţă activă*, specifică oralităţii şi o *existenţă pasivă*, asemenea operelor scrise. Distincţia trebuie făcută pentru orientarea discuţiilor.

Optăm pentru cea de-a doua categorie, textele literaturizate, mai apte pentru abordare poetică. De aici nu trebuie să rezulte că orice altă disciplină nu mai intră în discuţie. Folclorul are un destin ingrat în contemporaneitate, fiind concurat de formele culturii moderne. El îşi restrânge sfera de existenţă în viaţa satului, iar adaptările morfo-funcţionale nu sunt efectuate din perspectiva grupului etnografic, ca să putem vorbi de permanenta lui reîntinerire, ci din cea a gândirii orăşeneşti omniprezente. Folclorul devine o temă care provoacă prea multă literatură de circumstanţă, fraze bombastice, convenţionale, afirmaţii nefondate. Se porneşte prea des de la teze şi prea rar de la realităţi concrete. Sculptura în lemn, mândria multor generaţii de meşteri ardeleni, olteni, bucovineni, nu-şi mai găseşte spaţiul necesar să existe. Costumul, în puţinele locuri unde se mai confecţionează, de obicei stă închis în ladă şi doar bătrânii îşi aduc aminte de el, în zile de sărbătoare. Cum

mai poate persista obiceiul *Plugarului* (sărbătoare colectivă, consacrată acelui gospodar care iese primul la arat), când câmpul este brăzdat de tractoare? Ce rost are să se mai facă *focul viu*, când stâna este (sau va fi) electrificată? Baladeurii devin rarităţi, meştera de covoare ori ceramistul ştiu că obiectele lor sunt cerute îndeosebi de orăşeni sau iau calea exportului. Schimbându-se destinatarii, modificările se produc în funcţie de gusturile lor. Legea cererii şi ofertei funcţionează perfect.

Dacă folclorul nu mai constituie singurul fenomen de cultură din viaţa satului, nu trebuie trecut printre faptele de natură arheologică. Destinul său nu este acelaşi cu al ruinelor ori cu al obiectelor etnografice. El se poate perpetua (nu şi prolifera) prin profesionişti sau sub forma textelor literaturizate. În ultimul caz, se comportă ca orice operă scrisă şi poate fi denumit *literatură populară*, aşa cum propusese, odinioară, Hasdeu.

În ce mă priveşte, prefer noţiunea de *text literaturizat*, prin care înţeleg un proces evolutiv şi nu un fapt static, eventual sincronic, cum ar sugera termenul *literatură.* Procesul are o mare întindere în timp şi este extrem de complex, implicând alunecări de funcţie şi desincretizarea formelor poetice. În felul acesta, conceptul de *text* capătă, în poetica folclorică pe care o propun, o semnificaţie mult mai adâncă. Literaturizarea este un fapt care se produce şi nu trebuie confundat cu ceea ce numim *literatură*, deoarece, în ultimul caz, procesul s-a încheiat. Pentru a ne da seama de permanenta devenire a textului, de năzuinţa lui continuă de a se instaura în alt context, este obligatoriu să-i descoperim ipostazele succesive. Acest lucru este facilitat de faptul că, în anumite momente, textul are un caracter stabil. Cercetarea sincronică se impune. Numeroase formule şablonizate, expresii îngheţate, univoce ca sens, din nevoia de a preciza matematic mesajul, îşi au explicaţia numai în raport cu contextul etnografic sau cu vorbirea orală. Poetica folclorică ar

aduce lămuriri hotărâtoare privind constituirea formelor artistice sau autenticitatea culegerilor de teren. De aceea am şi ales tocmai acele colecţii care ridică probleme de notare

Alteori, contextul însuşi devine text. Proverbul în sine are valoare pur literară, asemănându-se oricărui limbaj figurat. Oralitatea îi asigură o nouă dimensiune semantică: prin rostire, se realizează cel de al doilea termen al metaforei, fără de care proverbul nu a existat ca realitate folclorică. Situaţia este similară pentru toate categoriile poetice care au ca bază forme ritualice. Colinda are nevoie de un context consacrat pentru manifestare, cel al sărbătorilor de iarnă ori de primăvară. Cultivarea ei în alte zile înseamnă nu numai abatere de la regulă, dar şi de la sensul îndătinat.

De altfel, însăşi tradiţia luată în totalitate poate fi înţeleasă drept text deschis lecturii, atunci când o comparăm cu alte tipuri de gândire: tradiţia noastră în raport cu alta străină, folclorul în general faţă de literatura scrisă. În cadrul ei se află o infinitate de alte texte formalizate şi cu funcţii specifice. Descrierea lor, interrelaţiile, procesele interne care se produc în decursul existenţei orale până la stabilirea definitivă, cea a formei tipărite, constituie întinsul domeniu al poeticii folclorice.

2. Forme ale imaginarului

a. Fantasticul

Dacă ne-am conduce după cercetările efectuate pe terenul artei culte, ar trebui să ajungem la păreri extrem de controversate şi în ce priveşte fantasticul creaţiei populare. Unii, deşi îi recunosc existenţa, consideră că nu poate fi situat pe o treaptă superioară a valorilor, deoarece, afirmându-se ostentativ, nu îndeplineşte condiţia de bază a acestui mod de reprezentare: instaurarea acelui „ceva" straniu în chip insidios, într-o ordine prestabilită de lucruri, pentru a determina discret,

dar temeinic, o altă orientare imagistică şi conceptuală. Descoperirea unei asemenea realităţi insolite este experienţa unică a individului dispreţuitor al şabloanelor şi atras de configuraţia tulburătoare a enigmelor (Roger Caillois). Alţii se bazează pe criterii funcţionaliste şi acordă lectorului drepturi limitate în a aprecia caracterele imaginii: dacă ea este sau nu expresia unei întâmplări credibile. Folclorul ar avea deplin acces în planul literaturii, deşi nici de data aceasta nu se face apel la el pentru exemplificare (Tzvetan Todorov). În sfârşit, Adrian Marino, ca să ne oprim doar la câteva teorii reputate, pledează în favoarea ideii că fantasticul aparţine fenomenelor elaborate cu intenţie şi că numai în acest sens i se recunosc valori poetice [1]. Aşa stând lucrurile, folclorul nu poate fi luat în discuţie.

În ce ne priveşte, nu ne propunem să formulăm o teorie proprie a fantasticului, nici să polemizăm cu autorii celor existente: faptul ar pretinde un studiu întins şi sistematic. Totodată, ni se pare că în privinţa fantasticului, ca în orice problemă fundamentală a artei, riscăm să multiplicăm inventarul de opinii şi nicidecum să realizăm o definiţie cuprinzătoare şi definitivă. Intenţiile noastre sunt mult mai modeste. Pornind de la teoriile deja enunţate şi, în general, recunoscute în bibliografia de specialitate, încercăm să demonstrăm că ele pot fi confirmate, în mare parte, de însăşi creaţia folclorică.

Pentru Roger Caillois, spre exemplu, basmul face parte din categoria *fantasticului instituţional.* Fiindu-i caracteristică „fantezia prea dezinvoltă", nu-şi justifică locul în discuţie. La drept vorbind, autorul are perfectă dreptate: pe el îl interesează un anume tip de reprezentare, ceea ce îl obligă la delimitări riguroase şi, dintr-un anumit punct de vedere, credibile. Dar să presupunem că unui pictor anonim i-ar trece prin minte să

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare, lucr. cit.,* p. 676-677

traducă în imagini plastice doar partea introductivă a basmului. În acest caz, bănuim (după datele furnizate de însăşi proza populară) că ar realiza un cadru perfect „realist": o curte domnească ori o familie patriarhală, părinţi şi copii, stăpâni şi slujbaşi, apoi diferite categorii de meseriaşi. Ar introduce, totodată, unele amănunte „scandaloase", cum ar spune Roger Caillois, dându-ne dreptul să întrezărim prezenţa fantasticului *insidios*, care se instaurează în „inima" peisajului, făcându-l apt să pătrundă în altă ordine de semnificaţii: copacul devastat în mod straniu, calul mâncând jeratic, împăratul cu un ochi vesel şi altul trist, pasărea aducând veşti senzaţionale mesenilor, bătrâna înţeleaptă (după aparenţe), care se poate transforma oricând într-un personaj malefic, rugul de fasole ce creşte într-o singură noapte de ajunge la cer etc. Aceste situaţii nu par să aibă cauze logice. Ele intervin „din afară", în chip misterios şi constituie cazuri de excepţie în naraţiune, adică pretexte de tulburare a ordinii prestabilite. Totul ar trebui să se oprească aici, dacă ar fi să privim lucrurile la nivelul unei singure secvenţe a întâmplării. Dar, din fericire, operează legile prozei şi mai ales ale basmului; de aceea suspendarea actului narativ nu poate fi efectuată decât în mod arbitrar, ca o abatere de la principiile literare.

În concepţia lui Roger Caillois, fantasticul se naşte, deci, prin tulburarea ordinii într-un mediu determinat. Ilogicul nu se datorează numai raporturilor nefireşti dintre lucruri. Faptul ţine de un anume mod de reprezentare (ploaia torenţială, spre exemplu, care nu afectează suprafaţa apei) şi pare să eternizeze un caz-limită. Fantasticul devine regulă prin izolarea unei situaţii, aşa cum rezultă din exemplele lui Roger Caillois. Aceeaşi impresie s-ar fi născut dacă introducerea basmului, parte distinctă din structura naraţiunii, ar fi căpătat forme de reprezentare tipice artelor plastice. Ceea ce se întâmplă dincolo de introducere ilustrează un alt tip de fantastic: o neconcordanţă în cadrul uneia şi aceleiaşi compoziţii. În primul

caz, se produce doar „dezordinea". Ea se datorează unui agent din afară, neidentificabil şi are toate premisele să se permanentizeze. „O lege fixă, o regulă bine stabilită, spune Tzvetan Todorov, iată ce imobilizează naraţiunea. Pentru provocarea unei modificări rapide este mai eficient ca legea să fie încălcată de forţe supranaturale: povestirea riscă altfel să se dezvolte foarte încet şi monoton aşteptând ca un împărţitor de dreptate omenesc să fie ameninţat de ruptura echilibrului iniţial" [1].

Deosebirea dintre cele două tipuri de fantastic, din introducere şi din tratare (dacă ar fi să privim basmul ca pe o frază complexă, care închide în sine o întrebare şi un răspuns), ni se pare evidentă. Fantasticul rezultă din provocarea realului de către un agent misterios şi produce în conştiinţa individului stări neliniştitoare, confuze, obsedante. Pare mai curând un fenomen de implozie. Pe de alta, adică dincolo de introducere, în spaţiul narativ specific aventurii eroice, perspectiva este inversată printr-un fenomen de explozie. Realul, aflat în expansiune, îşi impune ordinea asupra fantasticului. Primul tip al fantasticului, din „introducere", integrabil teoriei lui Caillois, are la bază un cadru delimitat, asupra căruia intervine insidios un agent străin. Dincoace, agentul, Făt-Frumos, e perfect identificabil din punctul de vedere al umanului. Şi el pare un tulburător de ordine, dar nu pe planul relaţiilor sociale, ci al imaginarului, câmpul său de acţiune nefiind limitat. De aici caracterul strict conventional al fantasticului, chiar dacă se afirmă tranşant şi dezinvolt. Este invenţie absolută, pură, eliberată de legile veridicului şi ale logicului, dovedindu-se apt de a se integra fenomenelor literare propriu-zise, de a constitui pretext pentru aventura eroică, destinată să restabilească ordinea iniţială. Datorită personajelor opozante, imaginarul, de data aceasta *făţiş*, de *principiu*, *obligatoriu*, nu mai apare „în raport cu fantasticul" (Roger Caillois), ci în raport cu realul

[1] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 190

(Tzvetan Todorov). Chiar şi în cadrul unor naraţiuni de tip Märchen, este adesea dificilă delimitarea elementului real de cel fantastic; în conştiinţa ascultătorului ori a cititorului se naşte impresia de „îndoială", dacă evenimentul a avut loc sau nu pe plan determinat.

Dar aceasta este o atitudine evoluată, specifică oamenilor de cultură dispuşi să contemple fenomenele supranaturale, cu alte cuvinte să nu le mai recunoască o funcţionalitate socială, ci literară. Totuşi, situaţia poate fi întâlnită şi în mediile patriarhale, chiar dacă nu are un caracter generalizat. Ideea că basmul este o minciună frumoasă nu i-a scăpat creatorului popular; din contră, a făcut din ea un principiu de ordine artistică, afişat permanent în formule finale. Proverbul „frumoasă poveste, dar mare minciună" dovedeşte capacitatea artistului anonim de a modela fantasticul şi de a-l contempla „din exterior", cu intenţii estetice. Desigur, generalizarea este riscantă. În cadrul tradiţiei îndepărtate, omul nu putea distinge totdeauna faptul concret de cel imaginat, după cum nu reuşea să conceapă propria existenţă decât în subordinea supranaturalului. Fantasticul nu exista, deocamdată, pentru el ca fantastic. Şi nu din motivul că omul îi dădea naştere ostentativ şi conştient, ci pentru că îşi ducea viaţa în interiorul lui, în chip inconştient. Cu timpul a trebuit să apară şi încrederea de sine şi, totodată, capacitatea de disociere. Omul comunică în imagini nu numai impresia că vede obiectele şi atâta tot, dar şi că le imaginează. Naraţiunile din categoria „poveştilor cu minciuni" erau veritabile exerciţii de fantazare gratuită, amintind, pe alt plan, de încercările dadaiştilor de a verifica aptitudinile logico-expresive ale cuvintelor. Fantasticul din „poveştile cu minciuni" e un caz limită al genului.

Problema abordării fantasticului folcloric, asemenea oricărei forme poetice imaginate de artistul anonim, priveşte atât pe consumator, cât şi pe creatorul însuşi, lucru subliniat, de altfel totdeauna când s-a ivit prilejul. În primul caz, nici nu

trebuie să ne întrebăm în legătură cu existenţa fantasticului; faptul ni se pare de la sine înţeles. Cel mult, omul de cultură poate ajunge la păreri controversate în ce priveşte structura şi valoarea estetică. În al doilea caz, natura materialului poetic (ca şi funcţiile pe care le îndeplineşte) ne obligă nu numai la diferenţierea categoriilor de creatori conştienţi şi inconştienţi, cum o face pe bună dreptate Adrian Marino, dar şi la selectarea textelor. Din acest punct de vedere, poate fi surprinsă o anume inconsecvenţă la Roger Caillois. Autorul francez vizează, în discuţiile teoretice, specii ale literaturii fantastice, basmul, legenda, mitul etc., integrându-le în mod global în categoria „fantasticului instituţional". Exemplele le descoperă numai în artele plastice, ca şi cum caracterele imaginii poetice ar fi determinate de genurile în care ele apar. De vreme ce în Evul Mediu, să spunem, existau preocupări pentru figurarea plastică a unui fantastic insidios, fie la creatori celebri, fie la autori de cromolitografii, ilustraţii, embleme, este imposibil ca aceeaşi concepţie poetică să nu se fi revărsat şi în alte compartimente ale artei: basmul, legenda, mitul.

Pe de altă parte, avem motive să credem că dacă Roger Caillois ar fi apelat şi la unele imagini plastice (în operaţia de depistare a fantasticului, cum şi-a conceput lucrarea, şi nu de transformare a lui la nivelul întregii creaţii, pentru a dezvălui un anume sistem de gândire) din domeniul folclorului, teoria sa despre fantasticul insidios s-ar fi îmbogăţit în exemple. Să luăm în discuţie, în maniera autorului francez, unele imagini specifice icoanelor pe sticlă. Procedeul cel mai des utilizat este traducerea exactă, pe suprafaţă colorată, a unor idei pur literare, ceea ce îl conduce pe artistul popular la realizarea unui mecanism imagistic extrem de straniu. De exemplu, este suficient ca autorul să-şi amintească de un vers dintr-un cântec religios: „Şi moartea pre moarte călcând", pentru ca să ni-l înfăţişeze pe Iisus în scena Învierii, ieşind falnic din mormânt şi călcând în picioare un schelet cu tot cu coasă. Versurile: „Şi boul

peste el sufla/ Căldură ca să-i facă" îi sugerează, automat, pictorului imaginea animalului, dar şi a norului de abur scos din abundenţă pe nări. Scena în sine nu are nimic neobişnuit la prima vedere, fiind perfect acceptabilă pentru ce vrea să însemne: naşterea unui copil de păstor. În schimb, poate şoca o atmosferă neobişnuită, cuprinsă de o lumină difuză şi plină de taine, care învăluie, deopotrivă, oameni şi animale, spectatori solemni la misterioasa întâmplare. O altă scenă pictată pe sticlă poartă titlul *Maica îndurerată*. Ideea dramatică este figurată printr-o sabie care străpunge inima mamei, în timp ce chipul ei nu trădează vreo suferinţă. Procedeul este, desigur, naiv, amintind nu numai de desenele similare de pe răvaşele amoroase ale ostaşilor, dar şi de o întreagă imagerie cultă despre amoraşi, dovadă că acelaşi mod de reprezentare a cunoscut o sferă de existenţă foarte largă.

O altă sursă a fantasticului de pe icoanele pe glajă rezultă din relaţiile care se stabilesc sau nu între lucruri, fie că este vorba de multiplicarea amănuntelor, fie de respectarea proporţiilor sau a unor legi comune, general recunoscute. Un autor din Mărginimea Sibiului a realizat imaginea unui peisaj aspru şi contorsionat, folosind culori crude, în maniera lui Van Gogh. În mijlocul decorului, a plasat un lac agitând o barcă, alegorie medievală vizând efemeritatea vieţii omului. În schimb, copacii din apropiere, adăpostind doi sihaştri căzuţi în extaz, stau liniştiţi sub cerul senin, de un albastru traklian. Spaţiul ceresc este segmentat de o dungă roşie, lată, pe unde galopează proorocul ca pe o şosea sângerie. În altă parte, Sf. Ioan, după ce a fost decapitat, continuă să stea îngenuncheat, cu mâinile ridicate pentru rugăciune. Să fi avut două capete? Unul, foarte asemănător cu al călăului şi cu ochii deschişi, de unde şi impresia puternică de straniu, este ţinut de executor într-o mână; celălalt, cu ochii închişi, a fost preluat de o împărăţiţă bizantină.

Derutant este, apoi, statismul imaginilor. După înfățișarea pe care o are ostașul-călău și după modul cum ține sabia, nu s-ar putea crede că a fost în stare sa facă o faptă cumplită. Calul Sfântului Gheorghe este cu totul străin de intențiile stăpânului. Desenul, în loc să sugereze mișcarea, dă impresia, din contra, de inerție, asemenea majorității picturilor pe sticlă, deoarece aici nu interesează altceva decât simbolul, fabula fiind, în general, cunoscută. Și aceasta tocmai pentru că ni se înfățișează o simplă secvență dintr-o serie de întâmplări integrabile într-o narațiune mai largă. Deoarece artistul a dorit să le scoată în relief, din intenții didactice, el le-a individualizat, asigurându-le o existență de sine stătătoare, ceea ce l-a obligat, adesea, la eliminarea unor eventuale perspective anecdotice. În frescă, situația se schimbă fundamental: impresia de mișcare este dominantă, fiind justificată de intenția artistului de a-și reprezenta un întreg sistem mitic.

Față de exemplele citate, Adrian Marino ar putea formula rezerve serioase: potrivit propriei teorii, condiția esențială a fantasticului este conștiința de sine a creatorului, ceea ce cu greu putem accepta în cazul icoanelor pe sticlă. Impunând restricții atât de severe, autorul abordează problema din punctul de vedere al cititorului modern și nu avem motive să nu ne raliem. În privința folclorului, ținem seama și de compoziția socială, diferențiată, a oamenilor din comunitățile rurale mai noi, creatoare și consumatoare de fantastic.

Pentru a rămâne consecvenți principiului propus, de a verifica pe terenul creației anonime unele afirmații și teorii formulate în legătură cu arta cultă, să pornim tot de la Roger Caillois. Un pasaj ne atrage în mod deosebit atenția: „De fapt, lumea lui Bosch este tocmai o lume sistematică. Ea se arată mai întâi în capitelurile, frontoanele și tâmplele bisericilor romane; se înmulțește în spațiile albe ale manuscriselor, în jurul textului pe care-l încleștează în sinuozități capricioase. Anexează viziunile Apocalipsului, chinurile infernului, halucinațiile

anahoreţilor supuşi ispitei în deşert. Se revarsă din cărţile care vorbesc despre floră, din culegerile de basme medievale cu animale, din culegerile de proverbe, de sentinţe comice, de minuni şi de oracole. E alimentată de o geografie fabuloasă şi de o istorie aşa-zis naturală, în interiorul căreia mişună atlanţi şi sciapozi, balauri şi grifoni. Evadând din pervazele uşilor şi din cheile de boltă, groteşti şi bizarerii plastice, capete cu picioare şi alte năzbâtii se lăfăie de acum înainte în centrul operei de artă. Totodată documentul se confundă cu pervertirea şi elementul didactic cu cel alegoric" [1].

Avem impresia că autorul descrie aspecte ale culturii populare de pe teritoriul românesc. Dacă simbolurile indicate nu sunt întotdeauna identice, organizarea lor după principiul hazardului nu se deosebeşte. Să amintim doar de decoraţiile cu grifoni, himere, balauri, animale de zodiac de pe stranele bisericilor, jilţuri domneşti, plăci ornamentale, de măştile fixate pe parii gardurilor din Vrancea, de stâlpii antropomorfi de la porţile huşene şi vom înţelege cât de variate sunt formele şi căile de pătrundere ale fantasticului în viaţa concretă, asigurându-i dimensiuni imagistice nebănuite.

b. Cromatismul

Tripticul de culoare alb-roşu-negru (noi îl retranscriem alb-roşu/ negru) este o străveche constantă stilistică, unul dintre *documentele* care atestă statornicia în spaţiul carpato-dunărean. El poate fi identificat în diferite etape din istoria predecesorilor. Cucutenienii, spre exemplu, au făcut din alb-roşu-negru (configurate formal în spirală, cerc, tangentă la cerc, triunghi sau romb) un principiu imagistic, în baza căruia pot fi identificate stilistic creaţiile lor. Ceramica (singurul meşteşug care ni s-a păstrat) i se supunea în totalitate. Probabil că acelaşi regim îl suportau şi celelalte arte existente: încrestăturile în

[1] Roger Caillois, *În inima fantasticului*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 22

lemn, scoarţele, broderiile, vestimentaţia. Vladimir Dumitrescu, analizând încrustaţia cu substanţă albă a vaselor, în incizie şi excizie, crede: „cele două tehnici pot avea ca izvor de inspiraţie două surse diferite: prima tehnică ar fi legată de înfloriturile ţesăturilor; pe când a doua pare că se leagă tocmai de sculptura în lemn. Într-adevăr, înfloriturile ţesăturilor sunt realizate şi astăzi – şi desigur, au fost obţinute dintotdeauna cu fire de culoare diferită de a ţesăturii înseşi (negru, roşu, etc. pe alb; desene în culori deschise pe ţesături închise), ornamentele propriu-zise nefiind prea consistente pe câmpul unitar al ţesăturii”[1]. Reputatul specialist român în arta neolitică a avut perfectă dreptate când s-a referit la cele două tehnici ale încrestăturilor, ca şi în legătură cu permanentizarea acestora în istorie. O descoperire recentă se alătură opiniilor sale. E vorba de o ţesătură găsită de arheologul Marin Nica la Sucidava-Celei şi datată 4200 î.e.n, anul când cetatea neolitică de pe malul Dunării a fost incendiată, deci în plină epocă cucuteniană, dacă admitem cronologia propusă de Vladimir Dumitrescu [2]. Piesa în discuţie pare să fie o învelitoare de in pentru dormit, „în două ţe” şi e perfect conservată. Marin Nica a mai descoperit *in situ*, în aceeaşi locuinţă incendiată, semnele următoarelor obiecte, de interes capital pentru discuţia noastră: seminţe de in, trei greutăţi pentru războiul de ţesut, şase fusaiole, o groapă de grâu carbonizat (4300 de ani înaintea depozitelor de la Sarmisegetuza) şi două pietre de râşniţă. Purtătorii acestei culturi pre-indoeuropene erau sedentari, aveau locuri de cult (Căscioarele – jud. Ilfov, Truşeşti – jud. Botoşani), statuete, stâlpi totemici, rituri consacrate (înhumarea, vopsirea craniului cu ocru), reprezentări simbolice (figurare a mâinii, soarele etc.), într-un cuvânt, un sistem de credinţe în centrul cărora se afla Marea zeiţă a pământului. Ne spune Eliade: „Documentele

[1] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 59

[2] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii Cucuteni*. Editura Meridiane, 1971, p. 8

religioase ne înfăţişează o viziune fragmentară şi un ansamblu degradat al vieţii şi gândirii religioase. Noi vom sesiza ceea ce ne relevă documentele religioase ale primelor culturi neolitice: cultele morţii şi ale fertilităţii semnalate prin statuete de zeiţe, şi de zeul furtunii (cu epifaniile lor: Berbecele – *le bélier,* taurul – *le bucrane*), credinţe şi mituri în relaţie cu misterele vegetaţiei; asimilarea femeie-glie-plantă implicând omologia naştere-renaştere (iniţiere); foarte probabil speranţa în postexistenţă; o cosmologie care admite simbolismul unui *Centru al lumii* şi spaţiul locuit ca un *imago mundi.* Este suficient să cercetezi o societate contemporană de cultivatori primitivi pentru a-ţi da seama de complexitatea şi de bogăţia unei religii articulate în jurul ideilor de fertilitate chtoniană şi al ciclului viaţă – moarte – post-existenţă”[1].

Deoarece cultura agro-păstorească a cucutenienilor a durat aproximativ 800 de ani, după evaluările arheologice, îndeosebi în baza examinărilor cu C_{14}, trebuie să admitem că aceasta s-a impus în aşa măsură în conştiinţa vechilor carpato-dunăreni, încât a lăsat urme adânci de-a lungul multor etape istorice. Vladimir Dumitrescu, referindu-se la ceramică, vorbeşte chiar de o sinteză care a avut la bază stiluri mai mult sau mai puţin înrudite. El se referă, mai întâi, la aşa-zisa fază pre-cucuteniană, care a luat naştere între Carpaţii răsăriteni şi Nistru. Acesteia i s-au adăugat „două culturi vecine”, *Gumelniţa*, existentă între Carpaţi şi Dunăre „dar şi dincolo de marele fluviu şi *cultura Petreşti* din Transilvania [2]. Încă din mileniul al patrulea î.e.n., cucutenienii au realizat o primă mare sinteză artistică, culturală, etnică, într-un spaţiu geografic precis delimitat şi care va constitui patria ideală şi istorică a dacilor, ca şi a românilor, aşa cum a fost evocată de Eminescu într-o poezie bine cunoscută.

[1] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I. Idem, p. 62
[2] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii Cucuteni*. Idem, p. 7

Ca hiperboreeni, numiţi astfel de către greci[1], carpato-dunărenii îşi aveau, de asemenea, locurile lor stabile: înainte de toate, o patrie anume, chiar dacă vecinii din sud amestecau, în evocările lor, realitatea cu legenda. Purtau un nume luat din meteorologie, iar faptul sugerează aderenţa la sistemul de religii chtoniene, deci acelea care legau populaţiile de glie, pe oameni de loc, de pământul care îi naşte şi îi renaşte.

La rândul lor, geto-dacii au rămas fideli locului şi spaţiului spiritual cucutenian, dintre munţi, Dunăre şi mare. Credinţele lor sunt tot de tip chtonian, ceea ce reclamă din nou tripticul cromatic alb (roşu) – negru, pentru reglementarea comportamentului religios, cultul Marii zeiţe, temple, sanctuare, locuri consacrate adecvate (de pildă, muntele mitic Kogaion, sediul marelui preot). Sunt de amintit, în acest context, cuvintele istoricului rus Derjavin: „Potrivit teoriei indo-europene, tracii au apărut în Peninsula balcanică în al treilea mileniu î.e.n., venind dinspre Nord, de peste Dunăre, de pe pământul lor strămoşesc, care se întindea undeva în Carpaţi, în imediata vecinătate a ţinuturilor strămoşeşti ale slavilor, unde ocupau cu aproximaţie crestele de Sud ale Carpaţilor şi tot masivul Lamigrad (masivul Transilvaniei, prin analogie cu numele german al acesteia, Siebenburgen), cu părţile Siretului, Prutului şi Balcanică". Şi, mai departe: „Timp de decenii întregi, o rezistenţă deosebit de îndârjită faţă de cuceritorii romani au opus dacii (trib trac, înrudit cu geţii) care ocupau teritoriul Transilvaniei, Valahiei şi Basarabiei până la Marea Neagră şi Nistru"[2].

Ca să revenim la tricromatismul cucutenian alb–roşu–negru, credem că nu greşim dacă punem în evidenţă funcţia estetică (chiar şi pentru creatorii acestei tehnici), dar şi pe cea ritualistică. Pentru primul tip funcţional, Vladimir Dumitrescu (mai puţin convins, cum am mai arătat) consideră, totuşi,

[1] Nicolae Densusianu, *Dacia preistorică*. Bucureşti, 1913, p. 205
[2] N.S. Derjavin, *Istoria Bulgariei* (Fragmente). În „Magazin istoric", 1978 (Anul XII), nr. 6 (iunie), p. 53, 55

ceramica tricromă opera unor *geniali artişti*[1]. Într-adevăr, cu un mileniu înaintea războiului de la Troia, străvechii carpato-danubieni au realizat un întreg sistem artistic, cu o sintaxă perfectă, combinând motive şi culori, aceleaşi în mai multe ramuri ale creaţiei: ceramică, încrestături, ceea ce dovedeşte, prin universalizarea formelor, concepţia evoluată în elaborarea spaţiului estetic. Ceramica tricromă nu e numai una dintre creaţiile remarcabile ale neoliticului european, dar şi ale tuturor timpurilor.

Valoarea cultică a ceramicii tricrome poate fi mai curând dedusă decât clasificată pe bază de documente, întrucât se cunoaşte religiozitatea omului neolitic în general şi a cultivatorilor cerealieri în special. În *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant identifică *albul* în şase accepţiuni socio-mitice, în coalescenţă sau în opoziţie totală cu *negrul*. Astfel, albul „este culoarea de *trecere* (*passage*, în accepţiunea lui Van Gennep, n.n.); el este într-adevăr culoarea privilegiată a acestor rituri, prin care se operează mutaţii ale fiinţei, după schema clasică a oricărei iniţieri: moarte şi renaştere. Albul pur, preferat în culturile europene străvechi şi albul mat al morţii, care absoarbe fiinţa şi o introduce în lumea lunară, rece şi femelă; îl conduce spre absenţă, spre vidul nocturn, către dispariţia conştiinţei şi a culorilor diurne”.[2] *Roşul* este şi el polivalent: „Culoarea focului şi sângelui, roşul este pentru cele mai multe dintre popoare prima dintre culori, fiind fundamental legată de viaţă. Dar există două tipuri de roşu, unul nocturn, femelă, posedând o putere de atracţie centripetă, altul diurn, mascul, centrifug, învârtejit ca o imensă şi irezistibilă forţă” [3]. În sfârşit, aceiaşi autori definesc şi *negrul*: „În opoziţie

[1] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii Cucuteni*. Idem, p. 49
[2] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres), vol. I. Editura Seghers, Paris, 1973, p. 204
[3] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, IV. Idem, p.126

cu *albul*, negrul este propriul său egal în valoare absolută. Asemenea albului, se poate situa între polii extremi ai gamei cromatice, ca limită a culorilor calde, ca şi a celor reci; după aspectul mat sau luminos, el devine absenţa ori suma culorilor, negaţia ori sinteza lor. Simbolic, negrul este cel mai adesea înţeles sub aspectul său rece, negativ. Contra-culoare a oricărei culori, el este asociat tenebrelor primordiale, indiferenţei originare. În acest sens, el aminteşte semnificaţia albului neutru, a *albului vid*, şi serveşte ca suport reprezentării lor simbolice analoage, cai ai morţii, când albi, când negri" [1].

Polivalenţa semantică se explică prin funcţia de bază a tripticului şi anume simbolizarea scenariului viaţă-moarte. De aceea, din perspectiva mitului fertilităţii, *albul (roşul)/ negrul* constituie un sistem cromatic fundamental, structurat după criterii proprii, fără legătură cu legile fizicii. Se adaugă două culori complementare, tot ca semnificaţie şi nu ca posibilitate de combinare: *verdele* şi *albastrul.* Templul neolitic de la Căscioarele are pereţii vopsiţi în spirale roşii şi verzi, pe fond alb-gălbui. Culorile complementare apar destul de rar în arta veche, în schimb, arhitectura românească feudală le-a consacrat în monumente reprezentative: *albastrul* de Voroneţ, *verdele* de Moldoviţa.

Dată fiind simbolica tripticului, trebuie reţinut şi aspectul teoretic mai general al acestuia şi anume credinţa în post-existenţă. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că mitul mioritic îşi are o foarte îndepărtată origine. Nu ne referim la întâmplarea ca atare şi nici măcar la personaje, ci la sâmburele ideatic. Ca text, *Mioriţa* aparţine culturii române, dar trebuie să admitem în realitatea sa poetică o succesiune de straturi care coboară până în neolitic, la autorii ceramicii tricromice, păstori şi agricultori, ce şi-au pus prima dată în istorie, după câte se cunoaşte, problema existenţei.

[1] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, vol. III. Idem, p. 272

Eliberarea culorii de regimul strict al mitului a dus la mutaţii funcţionale, adică la predominarea esteticului şi la o mare diversificare în registrul cromatic, păstrându-se, totuşi, tripticul fundamental alb-roşu-negru şi complementarele albastru-verde (+ galben), la care se adaugă culori combinate, de *nuanţă.* Se pare că este vorba de o nouă sinteză artistică, pe teren daco-român: *nuanţarea* (Blaga) este o trăsătură stilistică generală, fiind comună mai multor arte tradiţionale. În spaţiul acestora, se clarifică o viziune estetică, modernizată şi literaturizată, ce ne este proprie. Într-un cuvânt, în satul românesc se produce istorierea mitului. Însemnele şi culorile sunt în aşa fel utilizate, încât să indice comportamentul social şi familial al omului, după rolul pe care îl îndeplineşte fiecare ins din colectivitate, în cele două aspecte fundamentale ale existenţei sale sociale: viaţă-moarte.

Prin *mutaţie* înţelegem o cucerire de funcţie, în sensul de afirmare a esteticului în defavoarea unor valori nespecifice, ce ţin de domeniul culturalului. Atâta timp cât satul românesc constituia un univers în sine, structurat după legi proprii, evoluţia *tripticului*, îmbogăţirea registrului *complementar* şi a celui de *nuanţă* au însemnat procese firești în cadrul aceluiaşi organism şi în perspectiva gustului popular. Satul şi-a însuşit de multe ori forme străine (motive, teme, subiecte), pe care le-a integrat în propriul organism. Dar, din momentul în care a început să nu mai poată asimila modelele împrumutate, mutaţia a devenit *abatere*, adică o „inadecvare estetică", după expresia fericit aleasă de Grigore Smeu, indiferent dacă prin aceasta se înţelege kitsch, stridenţă cromatică, contorsiune a formelor spaţiale, *mimesis* sentimental, toate energic şi pe drept respinse de autorii citaţi, în numele bunului gust al artei tradiţionale: în domeniul decoraţiei spaţiului arhitectural exterior, kitsch-ul are în momentul de faţă o priză deosebită în unele din zonele rurale ale ţării. Din păcate, însă, este un aspect cu totul ignorat în activitatea de educare a gusturilor. Situaţia este cu atât mai

îngrijorătoare, cu cât e vorba de o realitate estetică ce se oferă privirii cu o mare *stabilitate* şi *continuitate*.[1] Sunt fenomene inerente unei faze de tranziţie, de la un stil cultural la altul, deşi durează de prea multă vreme. Ne aflăm, probabil, în pragul unei noi sinteze, justificată de dialogul modern dintre sat şi oraş, care ar trebui să ducă la reabilitarea fenomenului mutaţiei.

c. Stilizarea

Dacă tripticul, dincolo de semnificaţiile sale mitice, permitea vizualizarea spaţiului consacrat unei anume funcţii, desenul intervenea pentru a disciplina culoarea, obligând-o să evolueze în cadre şi forme figurate, niciodată strict delimitate. În plastica populară românească nu a existat un *război* între linie şi culoare, de tipul disputei dintre Ingres şi Delacroix. Din contra, linia dă impresia că se comportă foarte elegant cu partenerul său, culoarea, fără a o neglija. De pildă, se întâmplă ca marginea desenului, în ceramică, să fie culoarea însăşi, sub formă de linie, uşor îngroşată, trasă cu mâna. Când suprafaţa destinată exerciţiului cromatic o constituie însăşi fiinţa umană, linia pare şi mai discretă, dar ea este aceea care trasează contururile după modele consacrate: rochie clopot, copac tip coif, vase din familia *hora* etc. Este una dintre caracteristicile picturii cucuteniene, ca şi a celei româneşti în general: dialogul tacit dintre linie şi culoare. Aceste două elemente ale limbajului se completează adesea, evitându-se tautologiile, suprapunerile de semnificaţie. Astfel, dacă fondul cromatic este roşu, apar, de regulă, alte desene decât cele cu valoare solarizată; dacă desenul se aşează pe o suprafaţă colorată, el nu o acoperă în întregime, ci o organizează în unităţi ritmice şi dinamice, structurabile într-un tot compoziţional: cele două elemente, linie şi culoare, devin consubstanţiale.

[1] Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc*. Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 132

A doua caracteristică a plasticii populare românești privește modul particular al evoluției culorii și liniei; în spațiul compoziției prima tinde, spre nuanțare, cealaltă spre non figurativ; amândouă se supun unui cod unic al picturii: acoperirea economicoasă a suprafețelor cu linii și culori, semne ale socio-cosmosului. Se începe cu stilizarea, se continuă cu geometrizarea și apoi cu abstractizarea. Vladimir Dumitrescu a dat o explicație demnă de încredere acestei tehnici: „În contrast cu arta rupestră a paleoliticului din vestul Europei, dar pe aceeași linie cu aceea a artei epipaleolitice despre care am vorbit mai sus – fără ca totuși să se poată stabili deocamdată vreo legătură de filiație cu aceasta – , neoliticul prezintă un caracter abstract accentuat; în vreme ce oamenii paleoliticului cutreierau ținuturi întinse urmărind animale sălbatice pe care le vânau și astfel nu depindeau, pentru agonisirea hranei lor, decât într-o mică măsură de variațiile sezoniere ale climei; oamenii din epoca neoeneolitică, deveniți cultivatori primitivi de plante și crescători de animale și obținându-și hrana în special din aceste îndeletniciri, sunt preocupați de fertilitatea pământului și de înmulțirea animalelor, cu alte cuvinte de perpetuarea vieții, fenomen complex și obscur pentru ei. În luptă cu această necunoscută ce trebuia dominată, are loc un dublu proces: pe de o parte, personificarea acestei forțe, pentru a găsi o modalitate de *comunicare* cu ea, iar pe de alta, conceptualizarea gândirii și posibilitatea de a abstractiza. Arta neolitică, cu preferința ei pentru schematism geometric, este reflectarea acestei posibilități a omului de a *abstrage* din realitate, de a figura realitatea în scheme și de a reprezenta conceptul în simboluri grafice”[1]. Mircea Eliade subliniază mereu că tendința de abstractizare (de simbolizare) este specifică oricărei culturi bazate pe ritualuri de trecere și pe credința în post-existență. Vorbind despre geto-daci, el spune: „Experien-

[1] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*. Idem, p. 23

ţele extatice întăresc convingerea că sufletul nu este exclusiv autonom, dar că este susceptibil de o *unio mistica* cu divinitatea. Separarea sufletului de corp, determinată prin extaz, relevă pe de o parte dualitatea fundamentală a omului, şi de alta posibilitatea unei post-existenţe spirituale, consecinţă a divinaţiei"[1].

Apare un alt aspect funcţional al artelor plastice, realizat atât de cultivatorii neolitici, cât şi de cei din timpurile mai apropiate: linia şi culoarea nu trebuiau să prezinte (peisaje, scene, oameni), de unde şi neglijarea naturalismului, ci să o semnifice. Fiind la fel de filozofice şi de grave ca sens, ele îşi împart, totuşi, în mod foarte subtil, sarcinile în transmiterea mesajelor: culoarea, prin tripticul fundamental, conceptualizează scenariul viaţă-moarte, după schema imersiune-resurecţie (renaştere); linia, prin categorii fixe de semne, figurează credinţa în post-existenţă, după modelul ocultaţie-epifanie.

d. Geometrizarea

Fără a pretinde că formulăm vreo definiţie, prin *stilizare* înţelegem reducerea trăsăturilor fizice şi particulare, proprii unei fiinţe sau unui lucru, la elemente esenţiale, cu condiţia ca operaţia să permită identificarea seriei (şi nu a individului), după semne-linii consacrate prin desen: arborele vieţii, pasărea suflet, cerbul fantastic, ţapul legendar, omul destinat unei iniţieri. Nu e vorba numai de forme stilizate şi esenţializate ca reprezentare, dar şi mitizate. *Geometrizarea* presupune o modificare de alt tip şi anume transformarea capetelor de serie (om, fiinţă, lucru) ori a unor elemente, prin metonimizare (coarne de berbec, frunză de stejar, crenguţă de brad, semne heraldice, emblematice, de breaslă, religioase, etc.), în cerc, triunghi, pătrat, trunchi de con, precum şi în grupuri anume

[1] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II. Idem, p. 170

ordonate, reprezentând aceste forme geometrice. Iată ce ne spune Vladimir Dumitrescu: „Trecând la maniera în care sunt redate aceste corpuri umane pe vasele din faza A-B din România, trebuie totuşi să subliniem că nici cu acest prilej pictorii cucutenieni nu au reuşit – sau nu au încercat – să se desprindă cu totul de înclinaţia lor de a concepe şi executa orice ornament în chip geometric, ajungând astfel chiar la o geometrizare a siluetei corpului omenesc, pictată fără excepţie cu negru pe un fond mai mult sau mai puţin albicios " [1].

Geometrizarea nu era o chestiune de academism tehnic, de hiperprofesionalizare, ci o problemă de concepţie, integrabilă sistemului de viaţă al cultivatorilor cucutenieni. Autorii citatului dicţionar de simboluri văd în pătrat, cerc, con, cruce, piramidă, sferă, spirală, triunghi, etc. forme exclusive ale geometrizării, semnificaţii religioase, de mare vechime, cu rosturi apotropaice.

Întreaga plastică populară românească este dominată de aceste simboluri, fapt bine cunoscut. Ele apar şi în alte sectoare ale creaţiei, confirmând aceeaşi funcţie apotropaică. În basme, eroul aflat în împrejurări grele face un cerc în jurul său şi în felul acesta scapă de adversarul malefic, pe care trebuia să-l înfrunte singur, noaptea, în biserică; în lucrarea sa *Ouă încondeiate,* Arthur Gorovei relatează obiceiul de a se pune la fereastră ouă înroşite, pentru ca omul să se asigure împotriva spiritelor rele.

e. Abstractizarea şi ermetismul

Refuzul reprezentărilor naturiste, indiferent cu ce tehnică sunt acestea înlocuite (stilizare, geometrizare) înseamnă, evident, abstractizare, aşa cum au afirmat-o şi unii dintre autorii citaţi. Dar mai înseamnă şi ermetizare, în sensul că valoarea semnelor poate fi cunoscută (numai) de fabricanţii lor (sau) şi de beneficiarii culturii. În acest caz, se poate vorbi, de

[1] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii Cucuteni*. Idem, p. 54

limbaje secrete, simbolurile fiind folosite de profesionişti în scopuri ezoterice; ori de limbaje accesibile, utilizate individual ori colectiv, în diverse practici magice. Acestea s-au păstrat cel mai bine. Spre exemplu, motivul *mâinii* a putut fi urmărit de Romulus Vulcănescu (într-un amplu studiu din „Revista de Etnografie şi Folclor"), încă din epoca neolitică, în asociaţie cu diverse reprezentări animaliere. El s-a continuat în neolitic şi s-a generalizat în perioada bronzului, atunci când cultul soarelui capătă o mare dezvoltare. Poate aşa se şi explică de ce figurarea mâinii era solarizată în Dacia, „pentru ca după ocupaţia romană să constituie încă un motiv de inspiraţie locală daco-romană"[1]. Într-adevăr, autorul îl identifică pe un sarcofag de la Apulum (sec. II-III e.n.), după care formele de reprezentare ale motivului devin din ce în ce mai numeroase pe teren românesc. O dovedeşte şi Nicolae Dunăre, într-o lucrare[2] unde identifică motivul pe mânerul unui căuc (Maramureş), pe frontonul unei case (Maramureş), sub forma „mâinii votive" pe o poartă (Dâmboviţa), apoi „mâini şi soare" pe grinzile unei case (Prahova), „mână cu prunci", într-o pictură murală (Vatra Moldoviţei), „furcă de tors în formă de mână" (Mehedinţi), stilizată pe diverse ţesături. Desigur, autorul a selectat doar câteva exemple din bogata arhivă a Institutului de Etnologie şi Folclor din Bucureşti sau din alte arhive din ţară. Le-am reamintit şi noi pentru a se observa larga circulaţie a motivului, ca şi diversificarea lui funcţională. Mai mult decât atât, este un exemplu grăitor privind persistenţa, etapă de etapă, a unui element de cultură spirituală, pe teritoriul românesc.

[1] Romulus Vulcănescu, *Figurarea mâinii în ornamentica populară românească*. I. În „Revista de Etnografie şi Folclor", 1964, nr. 3, p. 239

[2] Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradiţională comparată*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 100-101

Capitol FINAL

1. Specific artistic şi etnic

Când Herder afirma că poezia populară este *cântec* şi *istorie* sau *istorie cântată*, autorul permitea diversificarea discuţiilor: una în direcţie estetică, alta de natură etnică, fiecare dintre cele două interpretări având pondere diferită în anume momente istorice şi în zone culturale. La popoarele de mare tradiţie artistică, de tip orăşenesc, a trezit interes prima parte a teoriei, în sensul delimitării stilurilor poetice: unul aparţinând artistului anonim, caracterizat prin epitete destinate să constituie o întreagă doctrină literară (naivitate, spontaneitate, patetism primitiv, plasticitate a imaginilor), celălalt stil aparţinând individualităţilor creatoare, dominate de dogme şi de mode literare.

Situându-se în aceeaşi perspectivă teoretică, şcolile etno-psihologice de tip Spencer şi Wundt, migraţioniste (Benfey), sociologice (D. Gusti, Durkheim, Schwietering), ca şi geografia folclorică (Kaarle Krohn, Anti Aarne) ori etnostilistica (Leo Spitzer, D. Caracostea) s-au străduit, mai bine de un secol, să aducă lămuriri în legătură cu specificul psihicului primitiv, cu procesul de creaţie desfăşurat la nivelul grupurilor etnice, circulaţia operelor, semnificaţia sistemelor de imagini etc.

Popoarele fără îndelungată tradiţie culturală de tip orăşenesc au speculat îndeosebi partea a doua a teoriei herderiene, despre virtuţile evocatoare ale cântecului, şi au

construit veritabile principii doctrinale asupra specificului naţional, cu intenţia de a fundamenta bazele originale ale literaturii scrise. Poezia este pentru ei *glas*, *cântec*, dar, înainte de toate, *istorie autentică*. Alecu Russo ne-o spune răspicat: „Datinile, poveştile, muzica şi poezia sunt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricând reconstitui trecutul întunecat”[1]. Pentru români, *trecutul întunecat* echivala cu latinitatea romană, ceea ce însemna o tendinţă de interpretare forţată a concepţiei herderiene. Autorul se gândea la timpurile mitice, preistorice. Vorbind despre Homer, de pildă, filozoful german afirma că opera poetului grec nu este numai epos, dar şi mit şi legendă, într-un cuvânt, „istoria vie a poporului".

Reformularea autorilor români, adică raportarea cântecului la istoria concretă, identificabilă arhivistic, se explică şi prin influenţa exercitată de gândirea democratică a lui Jules Michelet, ale cărui cursuri, de la Colège de France, erau urmărite cu interes de tineretul plecat la studii în capitala Franţei. De la profesorul francez, patruzecioptiştii au înţeles că istoria unui popor se constituie dintr-o sumă de întâmplări proprii, de unde şi caracterul specific al vieţii sale interne. Pentru a ne da seama de specificul unui popor, de bogăţia şi de valoarea lui spirituală, trebuie să ne adresăm folclorului. Supraestimarea istorismului îl conducea pe Jules Michelet la unele interpretări forţate. Dovada – unele dintre afirmaţiile sale privitoare la *Miorița.* El a crezut că, de vreme ce cântecul păstorului a fost inclus de Vasile Alecsandri categoriei *balade*, trebuia să ne introducă neapărat într-un moment dinamic, plin de vitejie, din istoria legendară a românilor.

Abătându-se de la teoriile lui Herder, despre egala răspândire a cântecului la popoarele străvechi, patruzecioptiştii au avut impresia că poporul nostru este mai înzestrat artistic decât alte popoare, de unde şi propoziţia rostită cu mândrie de

[1] Alecu Russo, *Poezia populară*. În vol. *Cîntarea României*. Ediţie de P. V. Haneş. Editura Alcalay, 1909, p. 51

V. Alecsandri şi luată, în alt context, în serios: „românul e născut poet" (ca fapt real şi nu ca intenţie de mitizare) sau altele, la fel de retorice şi de extremiste. Se pare că poetul a fost conştient de caracterul intenţionat al acestor exagerări, pe care le interpreta mai târziu ca formule stilistice, născute dintr-un anume patos patriotic, explicabil şi specific momentului: „În ceasurile acelea de scumpă nălucire, îi scria lui A. Hurmuzachi, munţii noştri ni se păreau cei mai nalţi şi mai pitoreşti de pe faţa pământului; văile noastre, cele mai îmbelşugate cu holde şi flori; apele noastre cele mai limpezi; cerul nostru cel mai senin; fraţii noştri de la munte, cei mai voinici şi copilele române, cele mai frumoase la privit, cele mai drăgălaşe la iubit decât toate zidirile lui Dumnezeu.

În ceasurile acelea de patriotică pornire, oricare faptă istorică a strămoşilor creştea în închipuirea noastră cu proporţii uriaşe; oricare faptă vitejească a vreunui român din zilele noastre, fie măcar hoţ de codru, ne insufla o trainică mândrie; oricare se atingea, într-un cuvânt, de România: obiceiuri naţionale, port naţional, danţuri naţionale, cântece naţionale... toate aprindeau în sufletele noastre o poetică scânteie".

Problema folclorului ca expresie a specificului etnic nu constă în aceea că relatează evenimente istorice. Din punct de vedere artistic, aceasta este o chestiune secundară, ţinând de tematologie. Important de reţinut ar fi doar în ce mod creaţia anonimă reformulează, în termeni aristotelici, datele concrete. Este greşit să se susţină că folclorul ar fi o *cronică vie*, în accepţiune patruzecioptistă sau chiar a lui Herder. Dacă am echivala poezia cu istoria (eventual şi cu etnicul), Mihai Viteazul ar fi un domnitor mai reprezentativ pentru sud-dunăreni decât pentru noi; Negru Vodă ar trebui să fie perfect identificabil, iar în legătură cu Ştefan cel Mare, istoria oficială ar trebui să accepte idei ale oralităţii, potrivit cărora domnitorul moldovean ar fi fost un personaj fantastic, de legendă.

Creaţia anonimă, sfidând adesea cronologia matematică îşi însuşeşte, într-o manieră proprie, personajele reale, întâmplările concrete, pe care le încadrează în altă ordine, dictată de simţul artistic. Este şi aceasta un fel de *cronică vie*, dar posibilă doar imaginar. Omul de altădată, făcându-şi-o familiară, se lasă cultivat în această perspectivă, iar când cunoaşte scris-cititul, tinde mereu să corecteze istoria oficială despre Ştefan cel Mare, Horia, Al. I. Cuza, cu datele pe care i le furnizează tradiţia. Folclorul transformă istoria în poezie, deci în *document imaginar* şi nu în document arhivistic.

Totuşi, patruzecioptiştii au formulat câteva puncte de vedere ulterior reluate într-un mod ori altul. Alecsandri, de pildă, susţinând că poezia populară cuprinde „comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte", nu numai că îl prefaţează magistral pe Titu Maiorescu,dar surprinde una dintre trăsăturile fundamentale ale spiritualităţii noastre, relevabile pregnant prin arta orală. Este vorba de marea disponibilitate a etnicului de a se manifesta în planul liricului. Astfel, încă de la Alecsandri, *Mioriţei* i s-a recunoscut complexitatea structurii de gen. Ne-o dovedeşte şi oscilaţia marelui culegător între denumirea *baladă* şi *cântec bătrânesc* pentru toate textele aparţinând uneia şi aceleiaşi specii artistice. Pe această cale, scriitorul patruzecioptist pare să sugereze, împotriva lui Jules Michelet, că *Mioriţa*, fiind epico-lirică, se pretează la interpretări diferite de cele istoriste, de natură estetico-filozofică. Generaţiile ulterioare, de la Titu Maiorescu la Barbu Şt. Delavrancea, de la Lucian Blaga la Mircea Eliade, au confirmat adesea observaţiile sau intuiţiile lui Vasile Alecsandri.

După Alecsandri, problema specificului etnic, aşa cum se concretizează în arta populară, a fost abordată când din perspectiva originii etnice, raportată la popoarele indo-europene (Hasdeu), când de la nivelul grupurilor profesionale, în special al păstoritului (Ovid Densusianu), din perspectiva

mitică (D. Caracostea şi Mircea Eliade) sau a „spaţiului ondulat" (Lucian Blaga). Indiferent de diversificarea discuţiilor (care au însemnat, în fond, înţelegerea aprofundată a fenomenului etnic), permanent a fost evidenţiată ideea lirismului spiritualităţii noastre şi, implicit, capacitatea creatorului de a-l traduce în imagini poetice care trădează gustul ales pentru nuanţă, pentru forma ingenios elaborată, preferinţa pentru anumite sisteme cromatice.

Predilecţia noastră pentru liric nu trebuie să ne determine să deducem că ne-ar lipsi originalitatea privind celelalte genuri. În tipologia basmului realizată de Corneliu Bărbulescu, după modelul internaţional al lui Aarne – Thompson, din 270 de tipuri înregistrate, 130 sunt considerate invenţii româneşti. Dar şi în cazul motivelor eroice împrumutate se pot identifica semnele originalităţii. În asemenea situaţii, nu ne interesează numai fenomenele de împrumut, de transfer dintr-un spaţiu etnic în altul, întrucât faptul ţine, înainte de toate, de domeniul culturalului. Pentru N. Iorga, L. Blaga, G. Oprescu şi Al. Tzigara-Samurcaş, ideea de specific se traduce prin vechimea motivelor moştenite din epoca preromană, prin tratarea acestora în manieră clasicistă (armonie, simplitate, claritate etc.), geometrizată, stilizată, preferinţa pentru nuanţă. Românilor le-ar fi proprie aptitudinea de a gândi în imagini artistice destinate să concretizeze o mare varietate de idei şi de sentimente, în virtutea omniprezentei „*soif de l'art*", cum spune Al. Tzigara-Samurcaş.

Pe de altă parte, se face elogiul *localismului creator*: „Altul e ţăranul din Haţeg", afirmă Ovid Densusianu, altul de pe Valea Oltului, avându-se în vedere o anume diversificare stilistică. Însuşi Lucian Blaga insista, în termeni similari asupra particularităţilor locale ale cromaticii populare. Problema „altul" nu trebuie înţeleasă în chip greşit. Insul aflat în aceeaşi sferă lingvistică şi imagistică nu se simte deloc izolat. El cunoaşte o viziune estetică unitară, proprie întregii comunităţi

etnografice. Se cuvine reţinută, în acest sens, o afirmaţie a lui Ovidiu Papadima: „Folclorul există în unităţi organice care nu pot fi decât cele etnice”[1].

Acelaşi motiv tratat la două popoare diferite poate lămuri în chip concret posibilităţile de elaborare ale unuia, în raport cu ale celuilalt. Noi am împrumutat, se pare, motivul *jertfa zidirii* de la sud-dunăreni ca şi tehnica vopsirii pe sticlă sau construirea bisericilor în lemn, dar am făcut-o ca şi cum am fi reinventat elementele receptate, dovadă că toate acestea sunt considerate de diverşi specialişti, atât străini, cât şi români, capodopere ale culturii naţionale.

2. Unitatea stilistică a culturii române

Trebuie făcută o separaţie mai mult sau mai puţin subliniată între conceptul de *specific* al culturii şi cel de *unitate.* Desigur, ele sunt corelate, uneori chiar consubstanţiale, de aceea nu pot fi izolate strict. Primul este un concept al *calităţii* şi desemnează anumite realităţi spirituale distincte (limba) ori interferate (cântecul); al doilea este un concept al *spaţialităţii*, deci al *cantităţii* şi constituie cadrul natural în care se desfăşoară orice activitate de creaţie. Prin urmare, cantitatea spaţială (*unitatea*) înglobează calitatea (*specificul*), aşa cum forma tăinuieşte şi promovează propria-i esenţă. Dacă ele se află îngemănate la anumite puncte de topire, cum a dovedit o mai veche şcoală etnologică germană (în sensul că doina, spre exemplu, este creaţia spaţiului ondulat deal-vale, o invenţie abisală), înseamnă că *unitatea spaţială* se transformă în calitate, se spiritualizează. Cu alte cuvinte, aceasta capătă alt sens, devenind, împreună cu *specificul*, forma sensibilă şi artistică a uneia şi aceleiaşi unităţi. În clasica accepţiune a lui Hegel,

[1] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*. Bucureşti, 1941, p. 48

conţinutul se transformă în formă şi invers, într-o infinită mişcare dialectică.

*

Dar interpretarea dată de Blaga nu mi se pare încheiată. Adevărată în spirit, ea poate fi dusă mai departe. Doina este elegiacă, ni se spune, pentru că transcrie în vers diagrama ondulată a topografiei abisale deal-vale. Când încearcă să explice persistenţa mişcării ondulatorii la câmpie, autorul *Spaţiului mioritic* devine ezitant. Există o anume *causa causorum*: românii au trăit nu numai sub teroarea timpului, a istoriei, cum spune Mircea Eliade, dar şi a spaţiului. Ambele realităţi au fost periodic şi dramatic agresate. Intruziunea *unităţii spaţiale* în sfera categoriilor abisale s-a făcut sub semnul acut al tragicului. Dat fiind că *unitatea*, categorie geo-spirituală *paideumică,* este înzestrată cu virtuţi artistice, modelatoare, ea trebuie privită ca o fiinţă vie care se bucură când integritatea ei se reface şi suferă când nu şi-o poate păstra. Indiferent dacă apare ştirbită uneori în exterioritate, în forma ei geografică, se păstrează neatinsă în ipostazierea abisală a diagramei ondulatorii. Sentimentul de tristeţe se naşte tocmai din efortul etniei de a pune de acord cele două aspecte ale unităţii, fizică şi metafizică, văzută şi nevăzută. Când se spune că românul este „bolnav de spaţiu" nu trebuie să se creadă că jinduieşte locurile altora (istoria nu a avut prilejul să consemneze acte de cotropire), ci că este o fiinţă metafizică, dornică de adevăruri interioare care necesită reglementarea lor naturală. E nostalgia refacerii unităţii spaţiale, echilibrate, cu care Dumnezeu i-a învrednicit pe români prin etnogeneză ori prin marii descălecători. Nu este o nostalgie blândă, ca aceea paradisiacă. În acest caz, teroarea, figurată prin judecata din urmă, se află sub semnul „amânării" pentru că timpul se măsoară în distanţe eonice. Individul are toată viaţa la dispoziţie să-şi refacă existenţa adamică, de dinainte de cădere,

asigurându-se de mântuire. Blaga pare a ne spune să fim optimişti: atâta vreme cât spaţiul interior este decisiv şi determinant, atâta vreme cât nu-şi deteriorează unitatea iniţială şi firească, regula lui, fără abatere, este refacerea dublului, adică unitatea fizică, geografică.

*

Nu ştiu la alţii cum este, ca să parafrazez o spusă a lui Creangă, dar am convingerea că *timpul* şi *spaţiul* nu sunt pentru noi categorii kantiene, universale şi strict logice. Românii le receptează într-o manieră oarecum diferită, datorită vremurilor cu totul aparte. Există un *timp românesc al fiinţei*, ba şi un *spaţiu românesc*, în care se prestează o experienţă dramatică de viaţă. Spaţiul şi timpul nu reprezintă, cum spune Kant, categorii apriorice sistematic organizate în forme prestabilite, asemenea fagurilor de miere în care omul gospodar îşi depune în tihnă roadele muncii, astfel ca la urmă, contemplându-şi opera, să se poată odihni liniştit. Teroarea se resimte în imediatitatea ei, atât din direcţia timpului, cât şi a spaţiului. Aceste categorii apar impure, fiind îmbibate de sentimentalisme, ceea ce explică patetismul implicat în majoritatea categoriilor artistice, ca trăsătură stilistică distinctă şi integratoare.

*

Înţelegem prin *unitate spaţială* transpunerea în realitatea geografică a celebrului vers eminescian, *De la Nistru pân'la Tisa*. Poetul a definit în chip ingenios dimensiunea limbii române cuprinsă în spaţiul unitar carpato-danubiano-pontic şi nistrian, dar a avut în vedere întreaga *Romanie orientală*, aşa cum era obişnuit să se gândească în epocă. Este suficient să ne amintim că, la Academia Română, I. Caragiani reprezenta Macedonia, B.P. Hasdeu – Basarabia, S.Fl. Marian venea din Bucovina, în vreme ce nucleul era constituit din ardeleni. În spaţiul astfel delimitat, carpato-danubiano-pontic şi nistrian, se produc fenomene

spirituale, lingvistice şi etnografice, în consens cu celelalte regiuni ale *Romaniei orientale*, sud-dunărene şi transnistriene. Se poate arăta în chip concret cum românul receptează, din perspectiva experienţei proprii, categoria spaţiului. Situat în sfera categoriilor culturii, spaţiul cunoaşte, după Leo Frobenius, trei elemente anatomice care-i permit să funcţioneze potrivit unor legi precise: *sufletul* (sau paideuma), *centrul* şi *periferia*. Primul, sufletul, este o idee-forţă, metafizică şi migratoare. El îşi caută întindere spaţială adecvată, din nevoia de întrupare, asemenea spiritului hegelian. Aici îşi fixează un centru şi-şi defineşte un stil cultural unitar, constituit din datele oferite de mediul respectiv. De aceea stilurile diferă de la o zonă geografică la alta, de la o etnie la alta. Istoria culturilor ar fi, în viziunea etnologului german, însăşi istoria paideumei. Sufletul se realizează în forme strălucitoare şi în bogăţii imense, atrăgând invidia periferiei sărace. Imperiul persan cu palatele sale somptuoase, cel roman împânzit cu oraşe bogate, bine administrate şi civilizate, Bizanţul cu comorile legendare şi cu nesfârşitele alaiuri princiare, Occidentul capitalist al Europei moderne plin de întreprinderi bancare ar fi câteva din exemplele în care sufletul culturii paideumice şi-ar fi găsit centre şi extinderi spaţiale.

De fiecare dată, centrul s-a aflat în conflict de moarte cu periferia: aceasta din urmă a obligat *paideuma* să se refugieze în altă parte. Din Africa neagră, unde îşi are originea, s-a deplasat în Orientul mesopotamian, de aici în Antichitatea romană, apoi în Bizantinitatea creştină ca să se oprească, deocamdată, în Occidentul contemporan şi îndeosebi în lumea germană, începând cu administraţia statului prusac, condus de Bismarck şi terminând cu expansiunea hitleristă, ultimă aventură a *paideumei* europene. Ca să dăm câteva exemple din istoria bătrânului continent, putem observa că tătarii, care au adus ideea asiatică a conflictului dintre centru şi periferie nereuşind s-o pună în aplicare, au transferat-o ruşilor. Aceştia s-au pus

imediat în mişcare. Îndeplinind rolul de *periferie* şi nedepăşindu-l niciodată (ceea ce, în accepţiunea lui Emil Cioran, înseamnă că n-ar fi creatori de ,,istorie mare") au stat sub ochii aţintiţi asupra otomanilor instalaţi în vechea capitală a împăraţilor bizantini şi nu s-au liniştit până n-au reuşit să-i zdrobească. S-au îndreptat, apoi, spre noul centru paideumic întrupat în capitalele europene. Viena şi Berlinul au constituit, multe decenii, marea obsesie a ţarilor. A urmat Washingtonul.

*

Poate părea depăşit tripticul terminologic: *suflet – centru – periferie*, de vreme ce aparţine unui cercetător din prima jumătate a secolului? În realitate, există autori care îl folosesc şi astăzi, fără să-şi facă probleme de conştiinţă scriitoricească. L-aş cita pe Sabatino Moscati care, în *Vechi imperii ale orientului*, foloseşte scheme paideumice. Vorbind despre intrarea perşilor în istorie, decişi să invadeze văile bogate şi să destrame structurile milenare ale sumerienilor, istoricul italian formulează o propoziţie în cel mai tipic stil al lui Frobenius. Teza: „Periferia atacă centrul"- Toate succesiunile imperiale care au urmat: ascensiunea năvalnică a lui Cirus, întemeietorul dinastiei ahmenizilor, cea a lui Darius, fondatorul mazdeismului, constituirea, în Persia, a primului *imperiu universal*, înaintea lui Alexandru cel Mare, care cuprindea toate *cele patru laturi ale lumii*, – sunt explicate de Sabatino Moscati cu argumentele lui Leo Frobenius. Autorul urmăreşte istoria orientală a paideumei, când străvechea civilizaţie a populaţiilor sumeriene, semite şi preindo-europene, strălucitoare altădată şi bogate, decade, când seminţiile nordice, sărace şi vrăjmaşe, numite de obicei antisemite, se pun în mişcare. Într-un cuvânt, când „periferia atacă centrul".

*

Paideuma, suflet universal al culturii, nu este perfect unitară. Ea le înglobează temporar pe altele, locale, delimitate geografic şi statornice. Aşa se explică, de pildă, participarea constantă a românilor la viaţa spirituală a răsăritului bizantinizat şi creştin-ortodox, ca şi la alianţele culturale, politice sau militare ale Occidentului. Blaga nu se îndoia de existenţa unei *paideume* româneşti, însufleţită de formele artei şi de satul tradiţional de tip clasic, proiectat în eternitatea mitului.

*

Dacă această ipoteză se susţine, suntem obligaţi să păstrăm cursul demonstraţiei şi să ne întrebăm cum funcţionează cele trei elemente stilistice ale culturii; *sufletul*, *centrul* şi *periferia*, din perspectiva unităţii spaţiale româneşti, ţinând cont că *spaţiul* este un concept complex, logic şi sentimental, fizic şi spiritualizat, cu o faţă arătată spre exterior şi cu reversul căutând către adâncurile abisale ale fiinţei etnice. Mai lesne ni se par abordabile ultimele două, datorită concreteţei lor. Vom constata că, în accepţiunea românească a spaţiului, *centrul* şi *periferia* sunt totdeauna solidare, iar faptul acesta asigură unitate stilistică tuturor actelor de cultură din întreaga Romanie orientală. Mai târziu, *centrul*, fie că s-a numit Alba-Iulia, Blaj (nu exclama tânărul Eminescu, văzând de la distanţă oraşul de pe Valea Someşului „Te salut, o, mică Romă", asemenea cronicarilor moldoveni ori luminiştilor ardeleni care se străduiau să reconstituie cu documente istorice şi lingvistice izvoarele sacralităţii noastre?), fie că, după împrejurări, poartă denumirea Timişoara, Bucureşti, Braşov ori Chişinău, *centrul* este de fiecare dată mitizat, privit cu sfinţenie şi veneraţie. El reprezintă punctul de convergenţă al tuturor energiilor spirituale, locul pe care orice reprezentant al etniei îl poartă în idealitatea sa şi în profunditatea abisală. Dintr-un asemenea

comportament, de dimensiune arhetipală, s-a născut celebra deviză a cărturarilor ardeleni de la sfârşitul secolului trecut: „Soarele tuturor românilor de la Bucureşti răsare".

*

Că mitul centrului, ca punct de convergenţă al tuturor năzuinţelor, este o construcţie îndelung elaborată şi tezaurizată în adâncul subconştient al etniei ne-o dovedesc izvoarele orale aflate *„De la Nistru pân'la Tisa"* şi de pe întreaga Romanie orientală. Iată, de pildă, *mitul creaţiunii*, poetizat în cântecul bătrânesc al meşterului de la Curtea de Argeş. Aici există, mai întâi, cum ştim de la Eliade, un interes religios. Domnitorul, un descălecător, nu un tiran, cum se credea pe vremuri, doreşte, în numele etniei, să construiască un *centru unic*, un *axis mundi* pentru refacerea legăturii directe a cerului cu pământul, aşadar cu divinitatea pierdută datorită unei erori strecurate în cosmogeneză. Mânia domnitorului şi trufia lui Manole au fost greşit interpretate în bibliografia proletcultistă. Meşterul a răspuns, de pe acoperişul bisericii, cu orgoliul oricărui artist de geniu care nu-şi vede vreodată sleite puterile creatoare. Faptul venea în contradicţie cu credinţa despre *axis mundi*, respectată cu responsabilitate misionară de domnul ales de divinitate să păstorească seminţia cu frică şi cu cutremur. La nivelul întregii comunităţi, nu există decât un *centru unic*, iar acesta corespunde *unităţii spaţiale*. Recunoaşterea lui Manole că poate oricând să ridice o nouă biserică şi încă mai frumoasă este de-a dreptul dramatică: se dovedea că încercarea a fost ratată, ceea ce putea să abată mânia divinităţii. Nu asupra meşterului, nici a voievodului, ci a etniei (motiv des întâlnit şi în Antichitatea greacă), supunând-o unor pedepse exemplare. Aici se află încifrate câteva simboluri ce ţin de limbajele secrete şi care pot fi decriptate.

În acelaşi timp, *mitul centrului* reprezintă şi un interes etnocultural. Cu acest prilej, apare limpede în evidenţă modul

cum acţionează *periferia* asupra *centrului*. În varianta românească, Manole este aromân. Se ştie de la Petru Carman că zidarii aromâni erau vestiţi în întreaga lume carpato-balcanică; ei au ridicat cetăţi, biserici, poduri, erau organizaţi în fratrii secrete, bazate pe principii sacre de breaslă, asemenea căluşarilor. Cu alte cuvinte, existenţa lor în conştiinţa nord şi sud-dunăreană era destinată să influenţeze pozitiv şi creator psihologia abisală. Şi au făcut-o în două privinţe: în majoritatea variantelor baladei despre zidirea Mănăstirii Argeşului, aparţinând întregului spaţiu carpato-dunăreano-pontic şi nistrian, numele vătafului de zidari este Manole, un aromân, deci un reprezentant al periferiei. În al doilea rând, numai la români întregul ciclu baladesc a fost consacrat unei construcţii de cult, urmărindu-se instituţionalizarea *centrului unic* şi integrator în plan socio-cosmic, pentru întreaga colectivitate, ca *axis mundi*. Este vorba de un centru viu şi prezent în viaţa fiecărui individ. Baladeurul nu are sentimentul distanţei (în spaţiu ori în timp), nici nu operează cu abstracţiuni. În text apar antropomiticul Manole şi topomiticul Mănăstirea Argeşului, însă un cântăreţ din Moldova, să spunem, nu le simte ca realităţi muntenești apropiate, prezente. Periferia ne apare, deci, ca forţă creatoare şi stabilă în fiinţa românească, nu distructivă şi itinerantă ca în alte culturi, mai apropiate ori mai îndepărtate de noi. Ea vine să revitalizeze centrul, ba chiar să se transforme pe sine în centru. Poate de aceea românilor le-a fost dat să se afirme mai puternic în planul creaţiilor spiritual orale, decât în cel al istoriei propriu-zise, depăşind, sub acest aspect, multe dintre popoarele europene de mare tradiţie culturală.

*

Şi exemplele se pot înmulţi. În domeniul lingvisticii şi al filologiei, al studiilor savante, periferia s-a dovedit iarăşi a fi inventivă şi creatoare. Partea sud-dunăreană a Romaniei orientale a dezvoltat, din a doua jumătate a secolului trecut şi

până astăzi, mai multe generaţii de filologi, folclorişti şi geografi, fără de care ştiinţele respective nici nu ar putea fi gândite pe teren românesc. Ar trebui să începem cu dinastia Papahagi şi să continuăm cu alte mari personalităţi, ca Th. Capidan, Gh. Vâlsan, George Giuglea etc.; contribuţii decisive a adus Transilvania în problema atlaselor lingvistice, direcţie de cercetare care ne-a situat rapid şi sigur la nivel european în perioada interbelică. Să nu-l uităm, înainte de toate, pe basarabeanul B.P. Hasdeu, întemeietor de şcoală, comparatismul istorico-filologic şi folcloristic şi care a iniţiat domenii de cercetare într-o vreme când „la centru" se înregistrau doar preocupări sporadice şi nesemnificative. Hasdeu se dovedeşte interesant şi din alte puncte de vedere; deşi a învăţat târziu româneşte, a devenit unul dintre cei mai mari lingvişti ai ţării, ceea ce dovedeşte modul cum funcţionează mecanismele subconştientului. Structurile formative au rămas intacte, în aşa fel încât nu a fost alterată apartenenţa spirituală a savantului la mediul lingvistic românesc. Probabil că aşa se întâmplă cu toţi locuitorii Romaniei orientale care au dificultăţi de vorbire datorită fenomenelor de aculturaţie, adică presiunilor venite din afara mediului lingvistic natural. Cabinetele pedagogice, interesate de recuperarea lingvistică a etnicilor români din unele zone periclitate ale unităţii spaţiale geografico-spirituale, ar putea găsi multe sugestii în direcţia cercetărilor psiho- şi socio-lingvistice, dar şi în privinţa perfectării tehnicilor didactice.

*

Periferia s-a dovedit creatoare şi în domeniul poeziei populare. Cea mai mare parte a baladei s-a dezvoltat la margine, îndeosebi cântecul fantastico-mitologic, istoric, de curte feudală şi chiar de familie. N. Iorga, recunoscându-i frecvenţa în zonele dunărene şi nistriene, o numeşte „de margine". Ea s-a dezvoltat sub imperiul unor vremuri critice, de teroare a istoriei (ciclul

anti-otoman de „margine dunăreană”, ciclul codrenilor de pe Valea Nistrului şi din Câmpia Bugeacului), când integritatea spaţiului se afla ameninţată. De asemenea, speciile liricii sunt mai diversificate în zonele de margine. Aici circulă *doina de răzleţire* (aceea care începe cu versul „Oliolio, frate răzneţ”), o categorie a *doinei de înstrăinare*, formele reprezentative întâlnindu-se în Transilvania de nord şi în Basarabia.

Periferia este capabilă, aşadar, să poarte un dialog creator cu centrul şi găseşte resurse pentru a se revigora cu forţă şi cu ingeniozitate. Unitatea culturii este asigurată de perfecta colaborare a periferiei cu centrul. Despre specificul culturii, adică despre *sufletul* acesteia, se impune o cercetare stilistică specială, abordându-se sectoarele de bază ale tradiţiei, formele folclorice şi etnografice, expresia lingvistică, reprezentările şi tipologiile artistice etc. Ar putea fi evidenţiate tipuri de limbaje care, deşi fac parte din serii poetice diferite, şabloane, formule introductive, universuri cromatice decorative, categorii tropice (şi cu aceasta am indicat un repertoriu necesar de teme), se confirmă reciproc. Ele constituie laolaltă o paradigmă unică şi, totodată, sunt deopotrivă de cunoscute pe toată întinderea spaţiului eminescian definit prin versul *„De la Nistru pân’ la Tisa*”. Faptul că sunt accesibile întregii conştiinţe româneşti evidenţiază încă un aspect al unităţii stilistice. Dat fiind că *specificul* este un concept al calităţii, reprezentând *sufletul* culturii şi se integrează într-un spaţiu propriu, înseamnă că aceeaşi materie trebuie regândită în spiritul noului demers.

Bibliografie

1. Studii. Volume

Alexandru, Tiberiu, *Folcloristica. Organologie. Muzicologie. Studii*, I-II. Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, 1980

Bârlea Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului.* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969

Binel, E., *Elemente spirituale ale numerelor*. Traducere de Radu Duma. Editura Herald, Bucureşti, 1996

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*. Editura pentru Literatură universală, Bucureşti, 1968

Blaga, Lucian, *Zări şi etape. Studii. Aforisme. Însemnări*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990

Bostan, Grigore, *Graiurile şi folclorul românesc din Transcarpatia*. Moscova, 1985

Butură, Valer, *Etnografia poporului român. Cultura materială.* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978

Bergson, Henri, *Teoria rîsului*. Versiune românească de Silviu Lupaşcu. Studiu introductiv de Ştefan Afloroaiei. Institutul European, Iaşi, 1992

Breazul, G. *Colindele. Întâmpinare critică*. Editura Scrisul Românesc, Craiova, s.a.

Bucşan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1971

Caillois, Roger, *În inima fantasticului*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, I-III. Bucureşti, Editura Muzicală, 1974-1992

Comişel, Emilia, *Studii de etnomuzicologie*, I-II. Editura Muzicală. Bucureşti, 1986, 1992

Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*. Studiu introductiv de Dumitru Stăniloae. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Postfaţă de Petru Ursache. Editura Moldova, Iaşi, 1994

Chevalier, Jean şi Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Mythes. Rêves. Coutumes. Gestes. Formes. Figures. Couleurs. Nombres). Vol. I-IV. Editura Seghers, Paris, 1973

Croce, Benedetto, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*. Traducere de Şerban Stati, Editura Univers, Bucureşti, 1972

Dima, Al., *Arta populară şi relaţiile ei,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971

Dumitrescu, Vladimir, *Arta culturii Cucuteni*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

Dunăre, Nicolae, *Ornamentica tradiţională comparată*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1979

Eliade Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980

Eliade, Mircea, *Istoria ideilor şi credinţelor religioase*. Vol. I-III. Traducere de Cezar Baltag. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988

Eliade Mircea, *Aspecte ale mitului*. În româneşte de Paul G. Dinopol. Prefaţă de Vasile Nicolescu. Editura Univers, Bucureşti, 1978

Gusev, I. V., *Estetica folclorului*. Leningrad, 1967

Iorga, Nicolae, *„Frumosul" în concepţia poporului*, în vol. *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului,* ediţie îngrijită şi comentată de Rodica Şerb şi Ioan Şerb, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Kant, Immanuel, *Critica puterii de judecare*. În româneşte de Traian Brăileanu. Bucureşti, 1940

Lossky, Vladimir, *Introducere în teologia ortodoxă*. În româneşte de Lidia şi Remus Rus. Prefaţă de Pr.Prof. D.Gh. Popescu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993

Lovinescu, Eugen, *Mioriţa şi psihologia populară*. *Scrieri, 3*. Ediţie îngrijită de Eugen Simion. Editura Minerva, Bucureşti, 1970

Lévy-Bruhl, L., *La mentalité primitive*. Paris, Presses Universitaires de France, 1947

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*. Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

Mircea, Corneliu, *Discurs despre fiinţă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987

Moldoveanu, Elisabeta, *Mioriţa. Studiu. Melodii.* Prefaţă de Gheorghe Ciobanu. Editura Muzicală, Bucureşti, 2005
Noica, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970
Oprescu, G., *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968
Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii*. Bucureşti, 1941
Petrescu, Paul, *Arta populară românească*. Editura Academiei, Bucureşti, 1969
Slătineanu, Barbu, *Ceramica românească*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1938
Stahl, Henri, H., *Nerej, un village d'une region archaïque. Monographie sociologique dirigée par...* Vol. I-III. Editura Institutului Social Român, Bucureşti, 1939
Smeu, Grigore, *Repere estetice în satul românesc,* Editura Albatros, Bucureşti, 1973
Tzigara-Samurcaş, Alexandru, *Scrieri despre arta românească*. Ediţie îngrijită şi studiu de C. D. Zeletin. Editura Meridiane, Bucureşti, 1987
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973
Van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor*. Traducere de Lucia Berdan şi Crina Ioana Berdan. Studiu introductiv de Petru Ursache. Postfaţă de Lucia Berdan. Polirom, Iaşi, 1997
Vlăduţiu, Ion, *Etnografia românească*. *Istorie. Cultură materială. Obiceiuri*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973
Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*. În româneşte de Emeric Deutsch. Prefaţă de Alexandru Boboc. Editura Univers, Bucureşti, 1978
Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1975
Vulcănescu, Romulus, *Dicţionar de etnologie,* Editura Albatros, Bucureşti, 1979

2. Documente folclorice

Alecsandri, Vasile, *Poezii poporale ale românilor*. Adunate şi întocmite de... Tipografia lucrătorilor asociaţi, Bucureşti, 1866

Amzulescu, Al. I., *Balade populare româneşti*, I-III (Ediţii critice pe genuri). Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964

Antologia muzicii populare. Ediţie (discuri, pe specii, comentarii de specialitate) elaborată de Tiberiu Alexandru. Bucureşti, Electrecord, 1959, 1960, 1962

Apa trece, pietrele rămân. Ediţie îngrijită, prefaţă, glosar şi indice de George Muntean. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1996

Blaga, Lucian, *Antologie de poezie populară românească*. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966

Botezatu Grigore, *Folclor din Ţara Fagilor*. Editura Ştiinţa, Chişinău, 1993

Cocişiu, Ilarion, *Cântece populare româneşti*. Ediţie îngrijită de Tiberiu Alexandru şi Maria Siminel-Fusteri. Editura muzicală, Bucureşti, 1966

Densusianu, Ovid, *Flori alese din cântecele poporului*. Bucureşti, Pavel Suru, 1920

Drăgoi, Sabin, *303 colinde. Cu text şi melodie*. Scrisul Românesc, Craiova, 1931

Eminescu, Mihai, *Literatura populară*. Vol. *Opere alese*, III. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965

Fochi, Adrian, *Mioriţa*. Tipologie, circulaţie, geneză, texte. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964

Folclor din Transilvania, I, II. Texte alese din colecţii inedite. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962

Folclor din Oltenia şi Muntenia. I, II. Texte alese din colecţii inedite. Cuvânt înainte de Tudor Arghezi şi Ioan Şerb. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967

Folclor din Moldova, I, II. Texte alese din colecţii inedite. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de G. Ivănescu şi Vasile Şerban. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969

Folclor din Dobrogea (Culegeri efectuate de Constantin Brăiloiu, Emilia Comişel, Tatiana Găluşcă-Crâşmaru). Studiu introductiv de Ovidiu Papadima. Editura Eminescu, Bucureşti, 1978

Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*. Tipografia modernă, Bucureşti, 1885

Tocilescu, Grigore, *Materialuri folcloristice*, I-II. Bucureşti, Tipografia Corpului Didactic, 1900

Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia*. Vol. I-X. Bucureşti, Socec (1895-1912)

„Împotriva morții nu se poate lupta cu ciomagul”

Petru URSACHE în dialog cu Lucia NEGOIȚĂ

Lucia Negoiță – *Dragă domnule profesor, v-am cunoscut în vara acestui an – 2012 – la Târgul de Carte, cu prilejul lansării volumului Omul din Calidor, dedicat lui Paul Goma. Vă urmăresc însă de ani buni, cu interesul celei care ar fi vrut să vireze, la maturitate, către domeniul pe care îl stăpâniți. Sunteți un remarcabil antropolog, estetician, istoric literar. Un reper al vieții universitare ieșene, în jurul căreia s-au țesut atâtea și atâtea povești.*

Din fotografii păreți mai degrabă „un prozator american”, neatent la detaliile care țin de cochetăria masculină. Apropiații vă spun „Bătrânul”, dar nu semănați cu personajul Hortensiei Papadat-Bengescu. Sunteți mai degrabă un bonom aflat într-o bună formă fizică. Gesturile de politețe nu sunt formale, un mister al privirii atrage. Să fie acesta avantajul de a vă fi aflat în preajma studenților? Sau șansa de a avea o parteneră de viață plină de talent și de vitalitate, cu care aveți afinități?... Revin de unde am pornit.

Omul din Calidor

Cartea aceasta, o monografie riguroasă, bine structurată pe capitole, nu seamănă cu aparițiile care v-au consacrat. Frumosul, Adevărul, Morala apar de această dată într-o lume potrivnică, a terorii istoriei și degradării umane, în care se decupează exemplar destinul lui Goma. Sub semnul unei lupte pe viață. Fără abdicări. Fără compromisuri.

Când ați hotărât să scrieți o asemenea carte, ale cărei idei s-au acumulat, firește, în ani și ani?

Petru Ursache – Împotriva lui Paul Goma se poartă un aprig şi prelungit război informaţional, fiind puse în aplicare formule de atac intens experimentate în deceniile proletcultiste şi neoproletcultiste: teroarea, dezinformarea, tăcerea de moarte, deformarea prin comentarii răutăcioase vizînd viaţa trăită şi opera scrisă. Efectele, urâte desigur, se resimt de îndată în lumea contemporană, mereu hăituită şi în derută, la comanda instituţiilor Puterii. Ele şi-au pus masca democraţiei şi a nu ştiu cărei „alinieri" ideologice, dar, în fond, au rămas fidele aceloraşi planuri de suprimare a drepturilor omului, libertăţii de cugetare şi de creaţie, a conştiinţei de sine; am spune, esenţa existenţei lui Paul Goma, angajată curajos şi până la capăt luptei pentru refacerea fiinţei umane, în firele ei morale, sănătoase. Cum aţi spus şi dumneavoastră, doamnă Lucia Negoiţă, cu perfectă îndreptăţire: „Fără abdicări. Fără compromisuri".

În anii comunismului, rareori se auzea vorbindu-se despre Paul Goma la noi în ţară. Nu şi peste hotare. Explicabil în parte: gulagul de tip clasic, cu motivarea în „lupta de clasă" şi în diverse forme de discriminare de „dânşii inventate" (profesionale, politice, religioase, etnice) cuprinseseră tot spaţiul ţării. Marea majoritate a românilor trecuse prin multe încercări grele de la „cotitura" din 23 august 1944 încoace, se anemiase după decenii de rezistenţă, colonizări, deportări, detenţii, lagăre de muncă forţată, aşa cum dorise ocupantul perpetuu. Partea neverosimilă este că războiul informaţional continuă în forţă şi după aşa-zisa „cădere a Cortinei de Fier". Ea şi-a schimbat doar aşezarea: din zona vizibilă a geografiei fizice, s-a furişat pervers în întinderile geografiei spirituale şi morale. Aşa se face că se aud voci care ne umplu de întristare: foşti condeieri cu trecut rezonabil s-au desolidarizat în mod surprinzător de exilatul de la Paris, renunţând la lupta generoasă de idei şi provocând dispersie printre intelectualii din ţară, spre folosul Puterii şi pentru buna situare a slujitorilor zeloşi în posturi bine stipendiate, călătorii pe mapamond,

apariţii la televizor, cu intenţia de a-şi confecţiona imagini de eroi ai zilei.

Dar, cum minciuna are picioare scurte, este de ajuns să citeşti o singură carte de Paul Goma ca adevărul să iasă la iveală fără întârziere, Omul *din Calidor* ivindu-se cu opere de valoare, novatoare tematic şi compoziţional, cu biografie eroică, pilduitoare, memorabilă. Vezi îndată cine i-au fost prietenii, cine duşmanii. Eu am început lectura târziu, postdecembrist, cum se procedează filologic vorbind, cu volumul de debut *Camera de alături*; am continuat cu *Gherla*, cu *Jurnalele*, *Ostinato* ... Pentru moment. În câţiva ani am ajuns la *Omul din Calidor*. Sigur: armata de cititori şi de „simpatizanţi" ai lui Paul Goma creşte pe zi ce trece, în vreme ce denigratorilor de toate felurile le cad măştile, lăsând să se vadă chipuri desfigurate, urâte.

„Scriitor şi luptător de excepţie"

Lucia Negoiţă – *„Omul din Calidor" este o carte cu substrat polemic. O spuneţi răspicat: „Nu cunosc alt scriitor român căruia să i se fi impus o grilă de receptare mai nedreaptă şi de nepătruns în propria-i cultură, spre cititorul de acasă, ca lui Paul Goma". Avem azi o bibliografie impresionantă: romanele, mărturiile, interviurile în reviste sau cele de la Televiziune, la care se adaugă documentele cutremurătoare din* Săptămâna roşie *sau din romanul* Basarabia*, care vorbesc despre masacre, deportări, colonizări în anii '40... Şi totuşi, pentru cititorul despre care vorbeaţi, Goma este un erou prea puţin cunoscut.*

Care sunt datele „cazului Goma" azi?

Petru Ursache – Cum am spus, pregătindu-mă pentru *Omul din Calidor* mi-am dat seama că Paul Goma este o personalitate de pronunţată valoare, ca scriitor şi ca luptător de excepţie pentru drepturile omului, ca individ, ca profesionist – cu referire specială la libertatea scrisului, în folosul „creşterii limbii româneşti". Un român veritabil. Era normal ca după

decembrie 1989 să redevină cetăţean al acestei ţări, cu drepturi depline şi fireşti. Din păcate, nu a fost aşa. Vina principală o poartă, după părerea mea, cobreslaşii. În loc să se bucure de întoarcerea acasă a autorului *Gherlei*, pentru unitatea şi întărirea grupului scriitoricesc, forţă utilă cuvântului şi democraţiei, au preferat să lanseze articole incriminante în presă şi să-i ardă cărţile. Au dat câştig de cauză, astfel, organelor de vârf, impuse din afară şi împotriva noastră, să oficializeze campania duşmănoasă de marginalizare, de lichidare, în fond, a însinguratului de la Paris. Reabilitarea limitată şi târzie (abia în 2012 i s-a recunoscut calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor din România, revendicată decenii în şir de exilat) dovedeşte că organele şi slujitorii lor mizerabili (nu pot găsi alt cuvânt) vor să se creadă că au procedat „fără violenţă" şi să rămână cu „faţă umană".

Ar fi fost de dorit să se facă demersuri în direcţia susţinerii lui Paul Goma pentru obţinerea Premiului Nobel. Situaţia îi era favorabilă autorului după publicarea romanului *Ostinato* în Vest şi după celebra „Mişcare Goma". Campania se putea relua după căderea Cortinei de Fier. Dar moştenim tare bolşeo-comuniste şi nu numai. Să ne amintim: Stoian Stoilov s-a opus, când era la putere, ca Mircea Eliade să primească distincţia respectivă; spre uluirea multor personalităţi europene, sigure şi bucuroase de victoria învăţatului român. La fel s-a întâmplat şi cu Blaga. Statul român, condus de comunişti, s-a opus şi în momentul când lui Vintilă Horia i s-a decernat Premiul Goncourt. Ciudat mi se pare faptul că, astăzi, se găsesc unii care se miră că n-am reuşit să intrăm în rând cu lumea, cu un Nobel în exergă.

„Modelul Eliade şi *partea noastră de cer"*

Lucia Negoiţă – *Faceţi parte dintr-o generaţie care a crezut în puterea admiraţiei, a modelelor. Mircea Eliade a fost un*

asemenea model. L-aţi făcut cunoscut studenţilor, încă de pe vremea când vorbeam în şoaptă despre personalităţile exilului românesc: Cioran, Vintilă Horia, Stamatu, Ştefan Baciu ş. a. După 1989, au apărut multe titluri din opera eliadescă, dar nu o riguroasă ediţie critică. Nu au lipsit demascările în „stil stalinist", cu care l-au probozit cercuri internaţionale occidentale, şi unele atitudini critice de la noi. Dezbaterile din reviste nu au fost în favoarea discuţiilor argumentate, legate de acele file mai întunecate din biografia de tinereţe a cărturarului... O sesiune de la Sorbona, la zece ani de la moartea lui Eliade, în 1996, era prezidată de profesorul Dubuisson, un detractor care a dat o turnură nefavorabilă comunicărilor de acolo. Doar memoria grupurilor mai restrânse din care făceau parte Cicerone Poghirc, Paul Barbăneagră, Leonida Mămăligă sau Claude-Henri Rocquet (care a realizat celebra carte de interviuri Încercarea labirintului*) a păstrat vie, la Paris, figura lui Eliade. Nu am vorbit niciodată, o fac acum, despre locuinţa modestă, dintr-un bloc vechi, tip cazarmă, în care marele învăţat locuia şase luni pe an (celelalte şase preda, cum se ştie, la Chicago...). Ce ironie! Ar stîrni dispreţul oricărui miliardar de carton care îşi fumează pipa... în buricul metropolei. Mai sunt astăzi, domnule Ursache, românii interesaţi de Mircea Eliade, cel care a fost numit „un Frazer al românilor"?*

Petru Ursache – Da. Am crezut şi cred în forţa formativă şi directoare a *modelelor*, a personalităţilor şi a operelor cu valoare estetică, educative în sens moral, patriotic, activ şi creator. Autorii pe care i-aţi citat, din marele exil românesc: Mircea Eliade, Emil Cioran, Horia Stamatu, Vintilă Horia, Ştefan Baciu, dar şi Mihai Eminescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Lucian Blaga sau cei victimizaţi în închisori: Gheorghe Brătianu, Radu Gyr, Nichifor Crainic, Monseniorul Gyka, Arsenie Papacioc, Iustin Pârvu îmi stau lângă inimă. Sunt genii, eroi şi martiri; s-au dăruit până la sacrificiul de sine luptei pentru demnitatea de a fi *român* şi pentru a fi recunoscută „partea noastră de cer"

printre popoarele lumii civilizate. Dacă Mircea Eliade este atacat cu mijloace specifice grupurilor răuvoitoare, când la Paris, când la Chicago, când la Bucureşti, asta dovedeşte că războiul informaţional continuă cu aceleaşi metode deplorabile. Trist şi înfiorător: lui Paul Goma i s-au topit cărţile. Când? După balconiadă. Mircea Eliade a fost ţinut departe, hăituit, marginalizat. A lăsat prin testament, după un program structurat de el însuşi, să i se publice ediţia de *Opere* în limba română şi la el în ţară, aşa cum a apărut în japoneză, în maghiară, în italiană, franceză, engleză etc. Ce s-a ales? Ştie cel care deţine drepturile de autor; ca şi pentru Cioran, Noica, Ţuţea. Pofta de minimalizare şi dezinformare nu se potoleşte la invidioşi şi schismatici ca Dubuisson sau Norman Manea. Fiţi sigură că atacurile de moment, fie şi instrumentate cu meşteşug, vor sfârşi asemenea traiectoriei bumerangului. Eliade rămâne pe poziţia recunoscută de specialiştii în materie: „un Frazer al zilelor noastre"; mult mai mult, un novator ingenios şi un savant de primă mărime în istoria religiilor. Am scris despre Eminescu, despre Nichifor Crainic, despre Eliade şi Goma şi simt fiorul întăritor al *estimii* noastre, ca să apelez la cuvântul lui Noica.

Eliade nu este *un caz*, în raport cu ordinea firească a lucrurilor. Stînga proletcultistă şi agresivă în toate direcţiile obişnuia să extragă din serie şi din context un autor socotit indezirabil pe motive mai mult sau mai puţin inventate şi să-l ţină la colţ sub un tir necontenit de epitete defăimătoare. Tăietură bine lucrată, căci rana se vindecă uneori, dar oricând poate fi redeschisă. Când cineva aduce în discuţie romanul *Maitreyi*, pentru care autorul a obţinut un prestigios premiu al Academiei Române, i se răspunde în răspăr: a scris proză fantastică, tributară unei ideologii nocive. Şi tot aşa: când intră în rol problema religiologiei, se aude de îndată o voce răstită care invocă „tinereţea legionară". Omul de ştiinţă, cu gândire echilibrată, întemeiată pe documente, pe fapte demonstrabile, nu pe simple peroraţii, se vede blocat, pentru că discuţia a luat o cale piezişă, iar acuzaţia şocantă

urmează să fie lămurită de o instanţă care-l depăşeşte. Aceasta rămâne neutră, în schimb câştigă teren aria calomniei. Vorba rea trece din om în om, se statorniceşte, prinde cangrenă.

Dar, în afară de afirmaţiile impresioniste, emise din surse discutabile, nimeni n-a reuşit să arate convingător în ce constă partea nocivă a scrierilor în proză ale lui Mircea Eliade; doar coincidenţe de nume (Biriş din *Noaptea de sânziene*) ori scheme epice trucate din proza scurtă. Apoi, ce înseamnă „tinereţe legionară" la Mircea Eliade? O zi, o lună, un deceniu? În ce se concretizează? În colaborări la reviste de dreapta, în articole de simpatie, de adeziune, de direcţie? Sigur se poate afirma: la întoarcerea din India (dar şi înainte de asta: a se vedea *Itinerar sentimental*), Mircea Eliade era cuprins de elan tineresc într-o manieră specifică vârstei. Dorea să se afirme în cadrul generaţiei sale, să-şi făurească nume, glorie (vezi momentul *Criterionului*). Ce e rău în asta? Ulterior (un an-doi trei?), a avut impresia că Mişcarea lui Corneliu Zelea-Codreanu ar fi o şansă pentru România acaparată de clanuri politico-bancare din ţară şi din străinătate. Se pare că a căzut pradă unor momeli de moment. Dar când a văzut că dreapta legionară derapează în extremisme sângeroase, a scris articolul despre *noul barbar* unde arată că *dreapta* şi *stînga* sunt la fel de periculoase pentru destinul omenirii. A avut dreptate, dar „zgaiba" a rămas. În 2008, Dora Mezdrea a început să publice seria *Nae Ionescu şi discipolii săi în arhiva Securităţii* (Editura Mica Valahie). Volumul al II-lea este consacrat lui Mircea Eliade şi cuprinde 260 pagini. Prefaţa poartă titlul semnificativ: *O acţiune informativă nespecifică*. Acolo citim, printre multe altele: „«Legionalizarea» discipolilor de către Maestru – o sinistră teză stalinistă, perpetuată până azi – este, aşa cum arătam pe bază de documente în ultimele două volume ale *Biografiei...*, o imposibilitate de fapt"(p. 12). A se vedea şi rapoartele secrete, atât ale vechii Siguranţe cît şi ale Securităţii comuniste, cum se bat cap în cap.

„Nu mor caii când vor cîinii”

Lucia Negoiţă – *Uitarea s-a aşternut şi peste înaintaşii străluciţi ai culturii noastre. Aleg dintr-o listă mai lungă numele lui Sadoveanu. După ani de studiu şi devoţiune „sadovenizînd, sadovenizînd”..., ce are de adăugat interpretul eposului marelui autor al romanului* Creanga de aur*? Unde sunt profesorii, formatorii de opinie, de gusturi literare?*

Petru Ursache – Să ne înţelegem, stimată colegă: *uitarea* face parte din programul informaţional şi exterminator, care este *al lor*, al noilor barbari. Dar nu mor caii când vor cîinii. Nu este şi *uitarea noastră*, a românilor. Căci există o *Românie profundă*, care nu se vrea cuprinsă în chingi ideologice. Este drept că unii intelectuali s-au lăsat prea uşor cumpăraţi, că unii tineri sunt ademeniţi de promisiuni. Dar neîncetat se afirmă şi personalităţi umane cu verticalitate morală, conştiente de o gravă răspundere. Dovadă că anumite reviste, printre care şi „Acolada”, fundaţii culturale, edituri, asociaţii întreţin cultul adevărului. Morala: să ne unim întru salvarea noastră. Nu este un „optimism” deşert, ci nevoia de încredere în noi înşine. În faza de colonizare în care ne aflăm (am scris o carte cu titlul *Antropologia – o ştiinţă neocolonială*, Editura „Timpul”, Iaşi, 2006) şi sub presiune ideologico-financiară dirijată, nu putem avea încredere în programele de televiziune, ca şi în presa cea de toate zilele acaparată de Putere. Curentele de opinie în susţinerea adevărului şi democraţiei reale nu se formează uşor în asemenea condiţii precare.

„Istorie, genocid, etnocid”

Lucia Negoiţă – *În 2010 aţi publicat la Editura Conta, Piatra Neamţ,* Istorie, genocid, etnocid*, carte-pledoarie în favoarea adevărului istoric. Jurnalele încadrate în literatura închisorilor din anii comunismului au avut un impact puternic*

până la începutul anilor 2000. Să pomenim aici cărţile unor Steinhardt, Bacu, Ioanid, Pavlovici, Constante, Caraza, Mărgineanu, Oana Orlea, Iustin Pârvu, Marcel Petrişor, precum şi documentele publicate de Gh. Buzatu sau Florin Dobrinescu. Adevăruri dureroase. Speranţe. Excese. Orori. Tragedii. În spatele lor, destine, oameni, laşităţi, curaj, disperare... Dar mai ales posibilitatea de a înţelege istoria recentă, aşa cum a fost ea. Şansa de a ne curăţa, de a recunoaşte greşelile ideologiilor de tot felul. De a nu accepta la nesfârşit minciuna şi impostura celor care au încurajat injustiţia, crima chiar. Nu mai vorbesc de şansa vindecării noastre, care a rămas un ideal neatins.

Ce se întâmplă cu noi, dincolo de ce vedem, auzim, ne îngrozim, în spectacolul politic, televizat sau nu? De ce am dat la o parte aceste şanse?

Petru Ursache – Am traversat toate deceniile bolşeo-comuniste cu furtunile lor de gheaţă şi de sânge. Aveam 13 ani la terminarea războiului şi am văzut cu ochii mei tancurile sovietice venite să ne „elibereze"; femei batjocorite, bărbaţi împuşcaţi la marginea drumului, grupuri de oameni nenorociţi, mânaţi din spate cu automatele, spre gară şi de acolo spre pustiuri siberiene. Unii, mai curajoşi ori din disperare, au încercat să se opună (consătenii Ghiţă Codreanu, Nicolae Pricop, Ştefan Antoci, Vlad Bălău ş. a.), dar au căzut sub gloanţe prin pădurile din apropiere sau au îndurat ani grei de detenţie. Moş Ghiţă Codreanu este menţionat într-una dintre scrierile lui Cicerone Ioniţoiu. Maşina neagră străjuia noapte de noapte, să producă teroare, să-i înhaţe pe indezirabili. În liceul meu (Liceul Naţional din Iaşi, fala oraşului şi a Moldovei), funcţiona o organizaţie secretă de tineri revoltaţi, ca peste tot în ţară. Vă asigur că nu era „de extremă dreaptă", cum pretinde propaganda bolşeo-comunistă de grosolană dezinformare. În primăvara lui 1948, aşadar cu cîteva luni înainte de „Reforma învăţământului" patronată de Iosif Chişinevski şi de „Ana noastră" (cum o alinta Brucan), s-a dezlănţuit masiva campanie

de arestare a elevilor din mai toate şcolile din ţară. Am scăpat ca prin urechile acului. Mă aflam doar în clasa a treia. La începutul noului an şcolar (1948-1049), clasele a VII şi a VIII erau pustiite. Sfârşit tragic şi pentru profesorii Tăzlăuanu (Anatomie), Papastopol (Istorie), Ocneanu (Filosofie), Gliga (Muzică). Nu ştiam mai nimic despre luptele armate din ţară, ale militarilor de profesie în unire cu partizanii şi cu mulţimile de săteni de pe Valea Argeşului, din Făgăraş, Apuseni, Vrancea, Munţii Măcinului, Rarău, Dorne; ne erau necunoscute numele marilor conducători ai rezistenţei: fraţii Arnăuţoiu şi Arsenescu, Dabija şi Motrescu, Ion Gavrilă (Ogoranu).

Mărturiile depuse în scrieri multe şi de interes maxim, chiar de către membrii participanţi la rezistenţa din munţi şi din sate ori de către victimele închisorilor şi deportărilor, sunt destinate să dezvăluie adevărata faţă a istoriei noastre recente. Din acuzaţi vom deveni acuzatori. Ele constituie veritabile şi unice documente doveditoare şi vor sta pe masă, în văzul lumii, când aceasta va deveni cu adevărat liberă, cu prilejul unui al doilea Nűrnberg, invocat adesea de Paul Goma.

Cam aşa pot să motivez interesul meu de o viaţă pentru *Istorie, genocid, etnocid*, carte scrisă într-un an, dintr-o răsuflare. Am spus *istorie* pentru că rezistenţa din munţi şi din sate, deportările, colonizările, detenţiile au însemnat fapte vii, evenimenţiale, dramatice, în opoziţie cu „reformele" comuniste, „planurile cincinale", cuvântările de tribună ale capilor Puterii; am spus *genocid* pentru că acesta a fost aplicat sistematic şi cu sălbăticie; am spus *etnocid* pentru că asasinatele, deportările, colonizările s-au produs în proporţie de masă, vizînd cu predilecţie etnicul românesc, fiind ocolite în mod vizibil minorităţile; atac învăluit la Articolul 1 din Constituţie. Cominternul lucra tare şi atunci. În Bucovina şi Basarabia, deportările se ţineau lanţ. În zonele dislocate erau îngrămădiţi ruşi şi ucrainieni, până la modificarea îngrijorătoare a proporţiei demografice în defavoarea românilor. Mai nou,

ucigaşa operaţie se practică intens prin forţarea emigrării masive a românilor, iarăşi şi iarăşi puşi pe drumuri, adică în căutare de lucru după desfiinţarea programată a intreprinderilor industriale şi a fermelor agricole. Ferească Dumnezeu de cinismul grobian al unui preşedinte care spunea că spitalele rămân şi dacă pleacă doctorii. Un prim ministru, Ciorbea, anunţa în Parlamentul ţării că s-a decis înstrăinarea pe un dolar a fabricilor. Crimă curată: *etnocid*.

„Slujbaş al scrisului"

Lucia Negoiţă – *Cum arată, domnule profesor, o zi din viaţa dumneavoastră?*

Petru Ursache – Orice zi din viaţa mea e de slujbaş al scrisului, dură, spartană; lectură intensă, însoţită de finisarea manuscriselor pentru întărirea suportului informativ, cu trimiteri riguroase la sursele de bază. Memoria poate crea momente comice dacă nu e strunită, iar cu informaţia de pe internet nu mă prea împac. Vreau să ţin documentul-carte în mână. Pe lângă toate acestea, răspund la solicitările colegilor din presă: „Convorbiri literare", „Pro-Saeculum", „Hyperion", „Bucovina literară", „Rost", „Conta", „Contemporanul. Ideea europeană", „Argeş", „Spaţii culturale", „Actualitatea literară", „Confesiuni", „Dacia literară", „Limbă şi literatură"...; cîteva cărţi, 3-4 la număr, în mare parte scrise, îşi aşteaptă rândul să fie încheiate. Înainte de a trimite la tipar texte mai dificile, port discuţii războinice cu Magda U. Şi invers, când îi vine sorocul. Se întâmplă des.

„Păstorul, constructorul, navigatorul"

Lucia Negoiţă – *Aveţi din cîte ştiu o carte gata scrisă despre* Mioriţa*. Ce se mai poate spune, în secolul al XXI, despre un*

poem filozofic, pe care eu, una, refuz să îl văd ca un story, ca pe un „complex" al românilor, care ne descurajează şi ne anihilează?

De unde vă luaţi energia supravieţuirii, a optimismului?

Petru Ursache – Ştie bunul Dumnezeu. Vă răspund pe ocolite: da, am scris o carte despre *Mioriţa*. O primă ediţie a fost aproape distrusă de o editoare neprofesionistă. A doua sper să apară în curând. Ce se mai poate spune? Dumneavoastră aţi dat deja o variantă de răspuns cît se poate de credibilă: „... poem filozofic, pe care eu, una, refuz să-l văd ca un *story*, ca un «complex» al românilor care ne descurajează şi ne anihilează". Să ne păstrăm rezerva necesară faţă de cei care îşi dau cu părerea prea cu grăbire. Unii o fac în necunoştinţă de cauză, alţii cu intenţii diversioniste, ca să nu spun cuvântul pe care l-ar merita. Drama bunului păstor carpatic este a oricărui trăitor sub soare, de ieri sau de azi, fie simplu meseriaş, academician ori ministru. Împotriva morţii nu se poate lupta cu ciomagul, cum cred unii. Şi fac gălăgie tocmai pentru că prea se tem de moarte.

Cine studiază sistematic şi fără prejudecată mulţimea de texte poetice constată că *Mioriţa* dezvăluie o *metafizică a morţii*. Aşa închei cartea mea: *Mioriţa*, *o metafizică a morţii*. Aşadar, îmi propun să vorbesc despre un poem mitico-filozofic. Cercetătorii anteriori, cu puţine excepţii (Lucian Blaga, Mircea Eliade), au insistat asupra laturilor folclorico-etnografice, subestimând partea specifică, esenţială şi de îndepărtată tradiţie a problematicii. D. Caracostea a tratat diferenţiat, cum se ştie, capodoperele *Meşterul Manole* şi *Mioriţa*: prima, ne spune el, cunoaşte extindere carpato-balcanică, avînd ca nucleu „jertfa zidirii", a doua limitîndu-se doar la spaţiul nord-dunărean şi păstoresc. Şcoala dialectală a desăvârşit regionalizarea, astfel că s-a putut vorbi despre *Mioriţa* în Vrancea, în Maramureş, în Moldova, etc. Comparatismul a adus date noi. Petru Caraman a descoperit motivul *morţii tînărului nelumit* la polonezi şi la popoarele din sudul Dunării, Mircea Eliade porneşte, în studiul

Mioara năzdrăvană, de la diverse formule consacrate, gesturi, imagini şi simboluri, care se transfigurează într-o „*nuntă mioritică* de structură cosmică". Este o completare la teza lui Caraman. Eu reconstitui *dosarul mitologic* al păstorului carpatic. Am în vedere faptul că în vechime *păstorul*, *constructorul* (de temple, de cetăţi) şi *navigatorul* se bucurau de mare prestigiu, ca oameni aleşi, deopotrivă de zei şi de oameni pentru darul de a dialoga în singurătate cu astrele, cu spaţiile, cu necunoscutul. Punctul de plecare îl constituie zeul-păstor Dumuzi, din panteonul sumerian. Drama acestuia se aseamănă aproape până la identitate cu aceea a păstorului carpatic. Mai mult decât atât, există o întreagă galerie de personaje mitice, păstori la origine, care întâmpină „prima dată" chipul frisonant al morţii.

Dacă apelăm la substratul mitologic al textelor de bază, întărite prin anume structuri muzicale şi forme imagistice arhaice, *Mioriţa* ni se înfăţişează într-o nouă perspectivă, de interes general uman şi ştiinţific. Să reţinem că etnomuzicologii, mai riguroşi în valorizare decât literaţii, au avut un cuvânt greu de spus, de la Constantin Brăiloiu încoace. „Recent" a apărut *Mioriţa*. *Studiu. Melodii* de Elisabeta Moldoveanu (Editura Muzicală, Bucureşti, 2005, 385 p.). Nu ştiu dacă presa a consemnat-o. Sincretismul artelor nu trebuie neglijat: partea literară a textelor e completată, în planurile de adâncime, de cea muzicală.

Ar fi de dorit ca această capodoperă să reintre în atenţia specialiştilor. Politicienii să-şi vadă de ale lor.

CUPRINS

Capitolul I – CADRE SPIRITUALE • 5
A. Filozofia populară (*Etnosofia*) • 9
B. Folclor şi morală (*Etnomoralia*) • 20
C. Un *pro domo* • 27
D. Cadre cultice – strat şi substrat • 36

Capitolul II – FENOMENOLOGIA INVENŢIEI • 42
A. Artist şi geniu • 42
a. Artistul (43), b. Meşteşugarul (46), c. Lăutarul (54)
B. Creaţiune şi creativitate • 57
C. Capodopera divină • 61

Capitolul III – ARTELE POPULARE • 77
A. Arhitectura • 78
B. Pictura • 94
C. *Jocul* popular • 98
D. Muzica • 115
E. Literatura • 122
F. Genuri • 128

Capitolul IV – CAPODOPERA FOLCLORICĂ • 138
1. Mioriţa – o metafizică a morţii • 139
2. Meşterul Manole • 150

Capitolul V – CATEGORII ALE ETNOESTETICII • 166
A. Frumosul • 167
B. Sublimul • 182
C. Sărbătorescul • 190
D. Tragicul • 197
E. Comicul • 206
F. Absurdul • 218

Capitolul VI – FOLCLORUL LITERAR • 224
1. Problematica folclorului literar • 224
2. Forme ale imaginarului • 234
a. Fantasticul (234), b. Cromatismul (242), c. Stilizarea (249),
d. Geometrizarea (251), e. Abstractizarea şi ermetismul (252)

Capitol FINAL • 254
1. Specific artistic şi etnic • 254
2. Unitatea stilistică a culturii române • 259

Bibliografie • 269

„Împotriva morţii nu se poate lupta cu ciomagul” • 275
Petru URSACHE în **dialog** cu **Lucia NEGOIȚĂ**